Vladimir BABII

STUDIU DE ORGANOLOGIE

(Ediția a doua)

Chişinău, 2012

CZU 78.01
B 11

Lucrarea a fost aprobată pentru editare de către
Senatul Universităţii de Stat „Alecu Russo" din Bălţi

Babii, Vladimir.
Studiu de organologie. Chişinău: „Elena V.I." , 2012, ... p. // Ediţia a II – a.

Conţinutul ***Studiului de organologie*** pune în lumină aspectele ce ţin de istoricul şi evoluţia, ergologia şi ergofonia, acustica şi sistematizarea instrumentelor muzicale autohtone şi celora care s-au înscris eficient în peisajul folcloric al muzicii instrumentale din Moldova.

Lucrarea este destinată profesorilor, elevilor, studenţilor, masteranzilor, doctoranzilor şi tuturor amatorilor pasionaţi de instrumentele vehiculate în practicile muzicale ale neamului.

Recenzenţi:
Leonid Răilean, dr. în studiul artelor, profesor universitar la Catedra teorie şi compoziţie, AMTAP din Chişinău;
Vasile Vasile, dr. în muzică şi dr. în pedagogie, profesor universitar, Universitatea din Piteşti, România.

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii
Babii, Vladimir
Studiu de organologie / Vladimir Babii. – Ch.: S. n., 2012 (Tipogr. "Elena-V.I." SRL). – 262 p.
Bibliogr.: p. 231-232 (40 tit.). – 150 ex.
ISBN 978-9975-4346-5-2.

Tehnoredactare: **Olga BONDARENCO**
Coperta: **Mihail RIGA**

ISBN 978-9975-4346-5-2.

C U V Â N T Î N A I N T E

Studiul de organologie semnat de autorul Vladimir Babii rămâne a fi o lucrare destul de semnificativă în domeniul muzicologic şi destul de binevenită din mai multe puncte de vedere. În primul rând, cercetarea constituie un reper fecund pentru eficientizarea procesului muzical-cognitiv din instituţiile de învăţământ din R.Moldova, deoarece problema acoperirii acestui proces cu materiale didactice în limba română rămâne a fi mereu actuală. În al doilea rând, este nevoie să menţionăm, în mod deosebit, că în etnomuzicologia naţională de mai mult timp se observă o tendinţă unilaterală în direcţia studierii folclorului autohton, şi anume, accentul fiind pus pe arta interpretării vocale şi totul ce ţine de acest domeniu destul de semnificativ şi important. Unul dintre protagoniştii studiului instrumentelor populare şi artei interpretative la instrumentele exotice ale neamului rămâne a fi B.Kotlearov, care a dat dovadă de un înalt curaj investigaţional prin studierea sistemică a specificului artei naţionale instrumentale.

Actualmente suntem martorii apariţiei unui şir de publicaţii, dintre care unele (semnate de autorii: V.Ghilaş, M.Camilar, F.Diculescu, I.Herţea, I.Păcuraru, C.Rusnac etc.) sunt consacrate problemelor studiului interpretativ instrumental, tradiţiilor tarafului moldovenesc, iar altele (semnate de autorii: L.Berov, V.Crăciun, V.Iovu, I.Sava, I.Vizitiu, D.Chiroşca, P.Neamţu etc.) scot în relief particularităţile constructive, dezleagă problemele restaurării şi reconstrucţiei instrumentelor populare sau purtând chiar un caracter pur didactic. Astfel, putem constata că în muzicologia naţională nu există până la moment o cercetare amplă în domeniul folclorului instrumental.

Reieşind din cele relatate mai sus, exprimăm ferma convingere că studiul de organologie realizat de autorul Vl.Babii este o primă şi, după noi, destul de reuşită încercare de a aborda în complex problematica folclorului instrumental moldovenesc din perspectivele specificului culturii naţionale şi integralităţii valorilor universale. Având un caracter teoretico-analitic, consacrat elucidării aspectelor organologice, autorul totodată supune unei profunde analize fenomenele acusticii, ergologiei, ergofoniei şi ariei de utilizare atât a instrmentelor autohtone, cât şi celora care s-au infiltrat şi s-au înscris reuşit în folclorul muzical-instrumental al neamului.

Structura studiului include o introducere, urmată de patru compartimente consacrate: elucidării resurselor instrumentale incipiente, acusticii instrumentelor şi accesoriilor acestora, caracterizării individualizate a

tuturor grupurilor de instrumente, istoricului şi denumirilor la diferite popoare, îndeosbi, în practicile folclorice naţionale, posibilităţilor sonore şi tehnice, repertoriului.

Menţionăm faptul că autorul tinde spre o anumită obiectivitate, susţinută prin metode de apreciere şi evaluare a evenimentelor legate de fenomenul studiat. O valoare deosebită îi imprimă lucrării acel fapt că aceasta are o adresare destul de largă, începând cu cititorul cadrului preuniversitar şi continuând cu învăţământul universitar, postuniversitar şi spre toţi cei care exprimă un interes fervescent pentru tezaurul folclorului instrumental. În cele din urmă venim să confirmăm cu certitudine că lucrarea, la toate semnificaţiile pozitive de ordin teoretic, mai are şi o mare valoare aplicativ-practică, deoarece atât în textul propriu-zis, cât şi mai ales în anexe sunt făcute referinţe la utilizarea practică a instrumentelor, repertoriul caracteristic, exemplificat prin texte de note, tablaturi, partituri folclorice etc.

Leonid Răilean, dr. în studiul artelor, profesor universitar la Catedra teorie şi compoziţie, AMTAP din Chişinău;

Vasile Vasile, dr. în muzică şi dr. în pedagogie, profesor universitar, Universitatea din Piteşti, România.

INTRODUCERE

În pofida tuturor nefastelor vremuri istorice, strămoşii noştri oricând au purtat o fervoare vie pentru fiecare instrument muzical nou născut, fiind laborioşi în descoperirea tehnologiilor constructive, ei au ştiut să aprecieze locul şi funcţia fiecărui instrument în viaţa folclorică autohtonă.

Evoluţia instrumentelor muzicale populare din Moldova îşi are istoria sa proprie, deşi de-a lungul veacurilor nu a fost special studiată.

De un mileniu încoace instrumentele muzicale devin obiect de cercetare a mai multor ştiinţe: arheologia, etnografia, acustica, muzicologia istorică, folcloristica ş. a. Deşi aceste ştiinţe, în posibila lor măsură, aduc o anumită contribuţie la cercetarea şi descrierea acelui sau altui tip de instrumente muzicale, s-a impus iniţierea unei discipline speciale, care s-ar preocupa nemijlocit de sistematizarea cunoştinţelor şi faptelor ştiinţifice ce ţin de funcţionalitatea instrumentelor muzicale populare.

O atare disciplină, numită ***organologie***[1] începe intensa sa activitate spre sfârşitul secolului al XIX-lea, înaintând următoarele obiective: coordonarea rezultatelor obţinute în urma investigaţiilor a diferitor ştiinţe, mai ales a celora ce se referă la cunoaşterea instrumentelor muzicale; stabilirea faptelor care completează datele despre originea şi evoluţia instrumentelor populare; studierea termenologiei şi descrierea instrumentului popular; elucidarea fenomenelor acustice şi ergologice; scoaterea la iveală a dimensiunilor instrumentului şi accesoriilor, mai ales, a celora care se referă în mod direct la emisia sunetelor; evidenţierea posibilităţilor sonore ale instrumentului şi tehnicii de execuţie; desemnarea repertoriului şi funcţiei instrumentului în muzica populară; sistematizarea şi alcătuirea documentaţiei ştiinţifice a instrumentelor muzicale etc.

Printre problemele-cheie ale studiului organologic evidenţiem: determinarea originii instrumentului muzical şi termenologiei, reconstituirea istorică a vehiculării instrumentului în practicile sociale şi muzicale, determinarea posibilităţilor sonore. Pentru acest capitol sursele decisive sunt: însuşi materialul din care este confecţionat instrumentul; pictura, gravura, grafica, descrierile arheologice; istoriografia, muzicologia; materialele etnografice şi lingvistice. Problematica cercetărilor în domeniul originalităţii, evoluţiei şi modului de perfecţionare a instrumentelor muzicale populare a lansat o serie de termeni fundamentali, fără evidenţierea şi

[1] *Organologie*, noţiune ce provine de la simbioza cuvintelor latine *organon* - unealtă, instrument; *logos* - cuvânt, ştiinţă. Echivalentul rus: instrumentovedenie

explicarea cărora ar fi cu neputinţă de a sistematiza şi a pătrunde în esenţa cunoştinţelor acumulate.

Printre principalii termeni evidenţiem:

1) termeni ce se referă la categoriile de instrumente: idiofone[2], membranofone[3], aerofone[4], cordofone[5];

2) termeni care ţin de calităţile fizice ale sonorităţii instrumentelor muzicale: acustica muzicală[6] şi părţile ei componente (vibraţia[7], difracţia[8], reverberaţia[9], timbrul[10]);

3) termeni care reflectă varietăţile posibilităţilor expresive a instrumentelor: legato[11], staccato[12], glissando[13], tremollo[14], martellato[15], frullato[16], portamento[17], vibrato[18], flageolet[19], a surdina[20], spiccato[21], col legno[22];

[2] Idiofone (autofone) – instrumente care produc sunetele exclusiv prin punerea în vibraţie a propriului lor corp, fără intervenţia unor părţi auxiliare (corzi, membrane etc.).
[3] Membranofone (V. Sava I., Vartolomei L., 34) – familie de instrumente de percuţie cu membrană subţire, întinsă pe o sită, pe o putină sau alt obiect circular.
[4] Aerofone – instrumente la care emiterea sunetelor are loc prin punerea în vibraţie a unei coloane de aer dintr-un tub sau a unor ancii.
[5] Cordofone – instrumente muzicale cu strune întinse pe o cutie de rezonanţă. Excitarea se realizează prin ciupire, frecare, lovire sau în mod complex.
[6] Acustica muzicală – ramură ştiinţifică care studiază sunetul muzical şi proprietăţile fizice, matematice ale sistemelor muzicale.
[7] Vibraţia (oscilaţia) – mişcarea oscilatorie periodică cu frecvenţa relativ înaltă (a corzilor, a membranelor, a tuburilor sonore ş.a.).
[8] Difracţia – starea când se schimbă şuvoiul sonor din cauza obstacolelor, care apar în calea undelor sub formă de orificii, pereţi, mese, scaune etc.
[9] Reverberaţia – proces de stingere treptată a sunetului în încăperi închise.
[10] Timbrul, culoarea sunetului – calitate determinată de numărul şi intensitatea sunetelor armonice care însoţesc un sunet fundamental.
[11] Legato (cuv. It.) – element de expresie notat printr-o linie în formă de arc, care cere a trece lin de la un sunet (acord) la altul.
[12] Staccato (cuv. It. – rupt, desprins) – procedeu de expresie care e realizat prin executarea sunetelor în mod sacadat, separat.
[13] Glissando (cuv. It. – alunecând) – trecerea de la un sunet la altul prin alunecare pe scara cromatică (la cordofone) şi pe scara diatonică (la instrumentele cu clape).
[14] Tremollo (cuv. it.) – repetarea rapidă a unui sunet sau alternarea a două sunete nealăturate (a două elemente armonice).
[15] Martellato (cuv. it. – ciocănit) – reprezintă un staccato energic. Echiv. fr.: martele
[16] Frullato (cuv. it.) – procedeu de alternare rapidă a sunetelor, folosit la instrumentele aerofone (trompetă, flaut). Echiv. germ. Flatterzunge.
[17] Portamento (cuv. it.) – procedeu de trecere prin alunecare de la un sunet la altul.
[18] Vibrato (cuv. it.) – oscilaţie uşoară şi rapidă, efectuată în jurul înălţimii reale a sunetului produs de cordofone (sau voce).

4) termeni care reflectă denumirile instrumentului la diferite popoare, în diferite zone folclorice, perioade istorice, de exemplu, f l u i e r u l şi familia: it. sufolo, tibia; fr. flûte de berger; germ. Pfeif; eng. Pipe, tibia; span. Caramillo; lat. tibia, calamus; grec. floiora; rus. svireli (svirila gemănată) sopeli; tilinca (fără dop sau cu dop); f l u i e r u l cu dop (moldovenesc); c a v a l u l, f l u i e r o i u l; f l u i e r u l gemănat; f i f a oltenească; ş u i e r a ş u l moldovenesc pentru copii, t r i ş c a;

5) termeni specifici:

a) *organon*, cuvânt, vehiculat în Grecia Antică, cu care erau numite uneltele de muncă, de vânătoare, însă nu oricare, ci numai acelea care posedau calităţile organelor de rezonanţă: cutii, tuburi, vase, rezervoare ş.a.;

b) *ergologie*, ramură a organologiei care se preocupă de studierea şi descrierea formei constructive a instrumentului muzical popular şi accesoriilor acestuia;

c) *ergofonie*, ramură a organologiei, iniţiată acum 5-6 decenii, obiectul de cercetare fiind muzica populară instrumentală şi funcţia instrumentelor în atare muzică.

Conştientizând faptul că cercetarea şi sistematizarea cunoştinţelor despre instrumentele muzicale populare prezintă o problemă nu puţin dificilă, am căutat să ne referim la instrumentele vehiculate de-a lungul veacurilor pe teritoriul Moldovei, apelând la ştiinţele de profil şi cele înrudite, înfăptuind un şir de observări, interviuri şi înregistrări folclorice instrumentale, folosind experienţa de promovare a cursului respectiv la facultatea Ştiinţe ale educaţiei şi arte a Universităţii de Stat "Alecu Russo" din Bălţi.

[19] Flageolet (cuv. fr.) – procedeu de apăsare cu degetul pe o strună liberă într-unul din punctele care o împart exact în 2, 3, 4 sau mai multe segmente.
[20] A surdina – atenuarea sonorităţii şi schimbarea culorii sunetului instrumentului prin folosirea dispozitivelor speciale. Echiv. it. Sordino.
[21] Spiccato (cuv. it. – sacadat) – constă în saltarea arcuşului pe coardă, unde fiecărei note îi revine un atac separat.
[22] Con legno (cuv. it.) – indicaţie pentru a se cânta cu lemnul arcuşului.

I. ORIGINEA INSTRUMENTELOR MUZICALE

1.1. Resursele instrumentale rudimentare

În toate timpurile existenţei sale conştientizate omul a căutat să scoată sunet din orice esenţă: piatră, lemn, os, porţelan, sticlă, frunză, solz, abanos etc.

"De care resurse instrumentale dispunea primul meloman? De bătăile surde produse de la ricoşarea picioarelor sale pe suprafaţa solului, de la pocnitura celor două mâini, lovite una de alta, de la percuţia unei cremene sau unei bucăţi de lemn uscat şi de inflexiunile propriei sale voci" [E.Wuillermoz, 30, p. 1]. La începuturile sale omul se concepea ca o fiinţă naturală şi întru totul se supunea legilor naturii. Practica utilizării elementelor imitative (fluieratul, hăulitul), mişcărilor ritmice (tropăitul, rotirea, alergarea), uneltelor sonore (din lemn, piele, piatră, os etc.) formau acel firav, brutal şi profan cadru de resurse iniţiale, care avea să fie încă mult timp de natură sincretică.

Enigmatica fiinţă, dotată cu aparat vocal specific şi gândire, spre deosebire de conviețuitoarele speciei din lumea faunei, omul, cu o deosebită curiozitate purcede la sesizarea şi evidenţierea din mediul ambiant a uneltelor utile şi punerii lor în slujba sa. Printre descoperirile incipiente este şi stabilirea asemănării dintre organul sonor uman şi alte organe sonore din natură. În lista organelor sonore primitive, probabil, pot fi înscrise: cornul taurului, tubul gol al lemnului de soc, trestia, emisferele fructului de castan, dovleacul uscat ş.a.

Cum a apărut la omul primitiv asocierea dintre propriul organ sonor şi organele sonore din mediul ambiant? Au fost oare instrumentele rudimentare în viaţa de gintă o realitate independentă? Conform afirmaţiilor multor organologi aceste unelte nu aveau decât o destinaţie utilitară. Ele devin instrumente muzicale cu funcţie relativ independentă abia în perioada istorică de diferenţiere a muncii (prelucrarea pământului, creşterea animalelor). Priceperea legităţilor elementare de suflare şi răspândire a aerului în tubul trestiei a dus la naşterea unuia dintre cele mai vechi instrumente aerofone – *tilinca* (fluier fără găuri digitale). Arcul primitiv, constând dintr-o baghetă flexibilă, care, fiind întinsă de un intestin legat la ambele extremităţi, a servit drept unealtă de bază la naşterea *lirei* mitologice. Legendele spun că carapacea de broască ţestoasă, acoperită cu o piele vibrantă, a servit drept o excelentă cameră de rezonanţă pentru coardele întinse pe un suport şi ataşate la un jug unit transversal cu două coarne de capră sau de taur, arcuite într-un amabil elan.

Încă nu există categoria de timbru, înălţime diferenţiată, mod, diatonism, însă există instrumentul sonor, care este perceput ca organ însufleţit de esenţă mitologică şi care necesită a fi ocrotit, dojenit, deopotrivă cu soarele, luna şi alte realităţi sacre.

Gândirea muzicală primitivă se menţine într-o stare de poligeneză. Pe parcursul dezvoltării istorice de lungă durată omul observă că tubul deschis în momentul suflării aerului la o extremitate emite nu numai sunete prelungi, ci şi sunete de altă natură: gingaşe, ţipătoare, liniştite, stridente etc. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu coarda întinsă care, fiind apăsată duce la schimbarea sonorităţii, zbârnâiala gravă este schimbată cu un sunet mai acut sau invers. Ceva mai târziu are loc evenimentul de dublare a sunetului instrumentului cu cel al vocii sau al fluieratului. Omul, pregnant, începe să însufleţească instrumentele muzicale nou născute, căutând să scoată din ele sunete "fermecătoare" prelungi, duioase, fioroase, de alinare, de semnalizare etc. Corelaţia *gândire-instrument* capătă, treptat, o amploare creativă.

Fanatismul credinţei în puterile naturii, umilinţa îl face pe om să fie robul actelor de jertfire în numele zeilor atât pe cale fizică, cât şi spirituală. De mai multe ori pe an, pentru a se spăla de rele, strămoşii noştri se adunau pe un deal şi, prinşi de mâini, dansau în jurul unui rug prin alergări galopante, însoţite de strigăte, chiuituri, şuierături sălbatice, susţinute de ritmul tobelor, fluierelor şi altor instrumente.

Dansurile, pantomima, intonaţiile vocale şi instrumentele profane aveau să ducă cu sine la trezirea în conştiinţa umană a elementului artistic şi estetic. Activitatea utilitară de mai înainte se transformă treptat într-o activitate de delectare spirituală cu trăiri emotive, provocate de teatralizări colective, însoţite de decoruri, instrumente ornamentate, împodobite cu bijuterii, confecţionate din piele de animale, plante exotice, oase, iar hăulitul sălbatic oferă locul mimicii şi gesturilor ordonate cu folosirea elementelor de artă pantomimică imitativă. Acţiunile teatralizate, dialogurile scenice şi jocurile pe roluri firave sunt însoţite de apariţia soliştilor, corului, colectivelor de percuţie şi aerofone.

Din punctul de vedere al evoluţiei instrumentului muzical el este deopotrivă gestul separat de corp şi sunetul separat de gură, altminteri spus, are loc o nouă performanţă în vederea statornicirii şi dezvoltării gândirii, de data aceasta fiind cu nuanţă de sinteză, care poate fi expusă prin formula: "EU" (omul) şi "EL" (instrumentul muzical).

Omul caută să le acorde instrumentelor rudimentare o formă exterioară asemănătoare făpturii sale. De obicei, ele au cap, gât, corp,

unele chiar şi talie, picioare-suporturi, fiind de dimensiuni enorme, spre exemplu, lira străveche, chitara (chifara), buciumul ş.a.

Instrumentul muzical este scos din uzul casnic util şi avansat la rang de cult, fiind dedicat anumitor zei (de exemplu, fluierul – zeului Pan, ocrotitorul păşunilor). Instrumentelor le sunt aduse închinăciuni, le sunt acordate denumiri prozaice, simbolice, le sunt consacrate legende etc.

Tot farmecul instrumentelor muzicale se datorează simbiozei dintre sunetul invizibil, intonarea necorporală şi, totodată, prin dimensiunile de tipul: unealtă, configuraţie, mişcare. Toate acestea au făcut ca timp îndelungat în conştiinţa omului să persiste credinţa în farmecul şi misteriozitatea instrumentului muzical, fenomenul "autosonor".

Formarea *gândirii abstracte* duce cu sine la stimularea unei noi componente independente, care poate fi calificată drept ***gândire muzicală***, în strînsă relaţionare cu *gândirea verbală*. Şi în zilele noastre, uneori, se crede că gândirea şi conştiinţa există numai datorită vorbirii, pe când savanţii afirmă că şi mimica, şi gestul, şi intonaţia muzicală sunt purtătorii anumitor informaţii adresate conştiinţei.

În concluzie vom menţiona că păgânismul nu fusese atras de vocea pură, ci căuta mereu să însoţească cântarea vocală cu unul sau mai multe instrumente muzicale, fenomen care avea să dăinuie, la un grad mai superior, şi de-a lungul antichităţii.

1.2. Epoca sincretismului muzical

În perioada sincretismului instrumentele muzicale şi tot ce era legat de ele formau următoarele sisteme-relaţii:

1) unealtă – organ sonor – unealtă;

2) vorbire – pictură – muzică – dans.

Referindu-ne la primul sistem, putem afirma ipotetic că conştiinţa omului preistoric era de o natură asociativă, ceea ce înseamnă că unealta-instrument muzical şi muzica acestora nu erau percepute ca fenomene care ar putea fi caracterizate în mod abstract, ci conform atitudinii de simţ, vecinătate, contrast. Prin urmare, erau confecţionate unelte-instrumente care erau bune pentru a imita sunetul organului vocal, sunetele păsărilor, fiarelor sălbatice, zgomotului din natură. Printre asemenea instrumente se numără: *lira* străveche (cu 3, 5 sau 7 strune), sunetele căreia erau îngânate de voce; *ţiuitoarea* din os (cu 1, 2 sau 3 găuri), pentru ademenirea păsărilor în timpul vânatului; *buhaiul*, destinat pentru imitarea mugetului de taur în timpul jocurilor teatralizate cu conţinut specific; *toba*, *timpanele*, care imitau tunetul ş.a.

Sistemul "vorbire – pictură – muzică – dans" relevă legătura dintre om şi realitate, încercarea de a desluşi în fenomenele vieţii relaţiile dintre singular şi mulţime; însufleţit şi neînsufleţit; real şi fantastic; identic, asemănător şi contrar/opus.

Instrumentul muzical "însufleţit" de om devine fermecător, magic ca şi muzica scoasă din el, fiind totuşi antipodul vocii şi corpului uman, el avansează pe o treaptă nouă – în lumea muzicii, – care se opune lumii antimuzicale. Astfel, îşi fac apariţia primii lăstari ai unei noi sfere spiritual-umane cu numele de ***artă*.**

Existenţa ipotezei despre iniţierea şi dezvoltarea sincretică a genurilor artistice incipiente exclude vehicularea ideii că primatul îi aparţine sau muzicii vocale sau muzicii instrumentale, deoarece este lucru cert că elementele artistice au purtat în geneză un caracter sincretic colectiv şi profund popular.

Sincretismul artei străvechi a avut o rezonanţă penetrantă şi pentru creaţia artistică din timpurile statalităţii de clasă. Legendele, basmele, poeziile, cântecele închinate magicii puteri ale muzicii şi instrumentelor muzicale populare s-au văzut înfloritoare anume în această perioadă istorică. În legende găsim multiple ceremonii, printre care şi cea de reanimare a tamburinei (dairea), care avea loc după decedarea rudei pe linia paternă. Timp de zece zile după deces lumea trebuia să adune toate obiectele, inclusiv cerbul din pielea căruia era confecţionată tamburina. Găsind sufletul "tamburinei cerbeşti", urma confecţionarea cerbului din crenguţe de mesteacăn. Şamanul se contopea cu chipul cerbului şi ei efectuau împreună o călătorie imaginară în lumea sfinţilor, însoţit de cuvinte, melodii specifice şi ison ritmic de tamburină.

Legendele mărturisesc că instrumentele muzicale cu farmecul său aveau misiunea de ocrotire prin felul de a produce sunete zgomotoase, de vindecare, prin procedeele sonore plăcute, nemaivorbind de rolul acompaniamentic al vocii umane. De obicei, omul lua în mână fluierul, cavalul, astupa cu ceară găurile, îl hrănea cu lapte ales de capră ca instrumentul să sune mai gingaş. Fluierul ciobănesc, după cum spun legendele, trebuia să devină un accesoriu obligatoriu pentru tânărul ciobănel şi să fie mânuit cu iscusinţă.

În cântecele/baladele populare se cântă despre posibilităţile sonore ale instrumentului:

Fluieraş de os,
Mult zice duios,
Fluieraş de fag,

Mult zice cu drag.
Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc.
(V. Alecsandri, *Mioriţa*),

se indică ordinea de evoluare şi funcţia instrumentului:

Zi-i nainte din cimpoi,
Cum se zice pe la noi.
(*Versuri folclorice*).

Amănunţit despre posibilităţile sonore şi funcţia muzicală a fiecărui instrument ne vom expune la compartimentele respective.

1.3. De la origini încoace

Cele mai vechi semnaluri despre vehicularea instrumentelor primitive pe teritoriul Moldovei, în văile nistrene, datează cu perioada neolitului târziu (mileniul 12-10 î. Hr.). Istoriografii V.Ţaranov, S.Afteniuc ş. a. constată că în rezultatul săpăturilor, în grota din preajma satelor Brânzeni şi Molodova de pe Nistru au fost descoperite, de rând cu obiectele de garnitură, instrumente muzicale elementare confecţionate din os, probabil aerofone, cărora autorii, ipotetic, le atestă funcţia de vrăjire a animalelor şi înlesnirea vânatului [Istoria R.S.S.M., Chişinău: Ştiinţa, 1984, p. 15].

Incursiunea în domeniul istoriei neamului ne permite să constatăm că *fluierul* pe teritoriile populate de geto-daci a existat de acum în Neolitul agrar (mileniul V-IV î. Hr.).

Indeterminabil rămâne a fi perioada istorică în care şi-a făcut apariţia primul tip de instrumente cu strune.

Fără îndoială, putem presupune că pe parcursul evoluţiei, în timpul înfiinţării romane, adică în urma biruinţei lui Traian (103-106), odată cu dezvoltarea intensă a păstoritului, vânatului, practicilor ostăşeşti a apărut necesitatea utilă de confecţionare, perfecţionare şi folosire a instrumentelor aerofone (fluierul, tilinca, cimpoiul, cornul), membranofone (duba, toba, buhaiul); idiofone (talanga, clopoţelul). Aceste instrumente străvechi au ajuns până la noi şi pot fi studiate multilateral.

În vremea lui Burebista şi Decebal cultura băştinaşilor se dezvolta în toate domeniile. Păstrând datinile şi obiceiurile autohtone, cu un viu interes erau preluate tehnologiile de confecţionare a instrumentelor muzicale de la greci, celţi, romani, turci, arabi şi alte popoare.

Un loc aparte îl ocupă cercetarea terminologiei instrumentale.

Unele instrumente au aceeaşi formă constructivă la diverse popoare şi sunt vehiculate cu denumiri asemănătoare.

Astfel, *cavalul* moldovenesc este raportat de Tiberiu Alexandru la fluierul mare, acordat la octava inferioară, numit la egipteni *Kaul*; Curt Sax, la fel, indica provenienţa unor termini care par a fi indiscutabili: *fluierul* şi *floera* (albaneză) care au o sursă comună – ciobanii călători; *scripca* (vioara, dibla) şi *scripka* rusească; *surla* şi *svirala* slavă ori *surna* turcească, *surna* (surnai) persană.

Printre cele mai vechi scrieri în care se aminteşte despre utilizarea diferitor instrumente în practicile muzicale ale strămoşilor noştri sunt cele semnate de Theopompos (sec. IV î. Hr.) şi Dion Chrysostom (sec. II î. Hr.), care descriu evenimentele legate de utilizarea chitarei tracice; Xenophon, care evocă denumirile de instrumente aerofone (cornul, cimpoiul), idiofone, membranofone şi utilizarea lor în activitatea ostăşească.

Bineînţeles că funcţia instrumentelor incipiente era restrînsă deopotrivă cu muzica strămoşilor, care dispunea de melodie de o riguroasă simplitate, desfăşurată pe un ambitus redus. *Nici tehnica instrumentală rudimentară nu permitea un desen de sine stătător* [Dan Zamfirescu, ibid. P. Brâncuşi, 3, p. 13-14].

Destul de modeste sunt cunoştinţele ce vizează tehnologia de confecţionare, acordare a instrumentelor melodice vechi, ambitusul sonor, repertoriul muzical. Nu mai puţin enigmatică rămâne a fi şi tehnica de execuţie, mai ales la instrumentele aerofone şi cordofone. La acest capitol B. Kotlearov consemnează că în documentele vechi nu sunt reflectate decât numele oamenilor şi denumirile instrumentelor la care ei executau şi care, de obicei, le serveau drept poreclă [B. Kotlearov, 34, p. 5].

Totuşi, de la o vreme încoace, au fost întreprinse anumite încercări în vederea identificării posibilităţilor tehnice şi de expresie a unor instrumente aerofone şi cordofone, care se bucurau în trecut de o mare popularitate atât în localităţile urbane, cât şi în cele rustice.

O pagină aparte în descrierea ştiinţifică a instrumentelor muzicale şi muzicii executate la instrumentele populare îi revine lui D.Cantemir. Neobositul şi ilustrul cărturar, teoretician, pedagog, compozitor şi interpret de seamă la *tanbur*, *ney* (fluier) şi *caval* a lăsat o bogată moştenire privind ergologia, posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie la aceste instrumente, inclusiv şi la *Keman* (vioară europeană), introdusă în ţară de acest talentat muzician, băştinaş din Siliştení-Fălciu (Moldova).

Unele din modalităţile tehnice de executare la instrumentele populare destul de activ vehiculate în tarafurile moldoveneşti de la sec. al XV-lea încoace, ne parvin dintr-o formă cât de cât sistematizată odată cu

inițierea cercetărilor firave întreprinse de Nicolae Filimon şi F. Rugiţki (sec. XIX), în baza artei lăutăreşti care, aidoma albinelor, au acumulat nectarul muzical al tuturor generațiilor precedente de scripcari, fluieraşi, cimpoieri etc. Apreciind eforturile lăutarilor băştinaşi, N. Filimon, totodată critică cu vehemență tendințele acestora de a copia orbeşte muzica orientală: "Lăutarul nostru este o ființă foarte ciudată, el migrează în Turcia şi, umplându-şi acolo capul cu muzică orientală, începe a turna la hori româneşti" [citat după P. Brâncuşi, vol. II, 4, p. 56].

O contribuție vădită la sistematizarea instrumentelor muzicale la începutul sec. al XX-lea au adus autorii germani Hornbstel E.M. von şi Sax Curt, după metodica de clasificare a cărora se conduce organologia contemporană. Cercetarea fundamentală a instrumentelor populare din Moldova ia începutul său în perioada postbelică. Un merit în acest domeniu îi aparține maestrului Ion Vizitiu, care în 1967 inițiază la Chişinău un atelier amenajat cu utilaje speciale şi destinat pentru confecționarea şi repararea instrumentelor populare, care au o largă răspândire pe teritoriul Moldovei: fluiere, cimpoaie, ocarine, cavale, țambale, cobze. Cu scopul de a înlesni procedeele tehnologice de confecționare şi exploatare a instrumentelor pentru meşterii populari din republică şi, totodată, pentru a aduce la un numitor comun dimensiunile accesoriilor la diverse varietăți şi tipuri de instrumente, indicării specificului de acordare a acestora ş.a. Ion Vizitiu publică în ultimele decenii două cărți consacrate problematicii denominative [I.Vizitiu, 29].

O cuprinzătoare scriere consacrată instrumentelor muzicale ale poporului român, dar care a fost publicată cu un tiraj redus, este semnată de către cunoscutul organolog, muzicolog şi folclorist Tiberiu Alexandru [T. Alexandru, 2].

Despre funcționalitatea amplă a viorii în viața muzicală a moldovenilor şi stilul interpretativ al lăutarilor de ieri se pronunță cu dibăcie investigațională B. Kotlearov [B. Kotlearov, 33].

Profesorul universitar N.Gâscă, în descrierile teoretice ale instrumentelor aerofone clasice, trece în revistă şi instrumentele aerofone populare, referindu-se mai cu seamă la posibilitățile tehnice de execuție [N. Gâscă, 19].

Muzicologul P.Brâncuşi în primul volum al tratatului "Muzica românească şi marile ei primeniri" [P. Brâncuşi, 3] relevă cu o mare dărnicie aspecte din istoricul instrumentelor muzicale populare ale neamului.

Răspunsuri eleocvente, la multe întrebări parvenite în legătură cu evoluția instrumentelor muzicale populare din cele mai vechi timpuri şi

până în zilele noastre, vine să ne ofere istoricul şi muzicologul George Breazul [G.Breazul, 5].

Privirile noi ale autorilor F. Diculescu [12, 13], F. Herțea [20, 21], V. Ghilaş [15, 17] asupra instrumentelor vechi: fluierul, cimpoiul, fifa (tip de flaut românesc), cornul ş.a., vin să completeze, într-o anumită măsură, golurile care mai există în continuitatea evolutivă a instrumentelor nominalizate.

II. ACUSTICA INSTRUMENTELOR MUZICALE

2.1.Vibrația

Orice instrument muzical poate produce sunete numai datorită stării de vibrație a unui corp dur, a unei coloane de aer dintr-un tub, a membranei sau strunei întinse. Vibrațiile sunt de natură simplă sau compusă. Cele simple (armonice sau monocomponente) se supun legii sinusoidale. Grafic ele pot fi reprezentate astfel [fig. 1]:

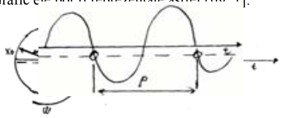


Figura 1.

unde Xo - este amplitudinea vibrației; Y - frecvența circulară (ciclică); W - faza inițială; t - timpul în care se desfășoară procesul de vibrație.

Amplitudinea exprimă mărimea care caracterizează abaterea maximală a unui oarecare parametru de la starea de repaus.

Graficul amplitudinii este următorul [fig. 2]:

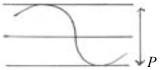


Figura 2

Frecvența circulară se măsoară în radiani pe secundă și prezintă viteza schimbării fazei oscilatorii.

Frecvența oscilațiilor reprezintă numărul de vibrații, realizate de vibratoul instrumentului (membrană, talgere, strună etc.) în timpul unei secunde și se măsoară în hertzi[1]. În acustică este vehiculată pe larg noțiunea *perioada vibrației*, notată prin litera *P*, timpul în decursul căruia se desfășoară ciclul deplin al mișcării sinusoidale și se măsoară în secunde [fig. 2].

[1] *Hertz* - unitate de măsură pentru frecvență, egală cu frecvența unui fenomen periodic care se repetă la fiecare secundă.

Vibrațiile compuse includ două și mai multe vibrații armonice inegale după frecvența sa [fig. 3]:

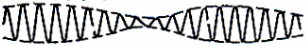


Figura 3

În figura nr. 4 sunt reprezentate două componente de vibrații simple, dintre care una are o frecvență de 120 hertzi, iar cealaltă – o frecvență de 130 hertzi.

Componenții vibrațiilor periodice se află în relații de frecvențe împerecheate. Componentul inferior al vibrației periodice compuse poartă denumirea de ton fundamental sau primul armonic[2], iar vibrațiile superioare formează armonici superiori. Pentru vibrațiile neperiodice sunt caracteristice pulsațiile singulare.

Componenții vibrației sonore neperiodice se numesc tonuri parțiale.

Tonul cu frecvența inferioară este tonul fundamental, iar al doilea după el este armonicul doi. În cazul când armonicii nu sunt perechi față de tonul fundamental, sunt numiți inarmonici.

Vibrațiile sonore ale instrumentelor muzicale în majoritatea sa apar ca o surprindere a diferitor dar apropiate după frecvență vibrații armonice simple.

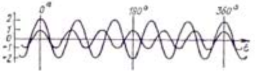


Figura 4

Sunetul emis la instrumentul muzical se transmite la urechea umană prin intermediul undelor sonore. Mediul în care se desfășoară undele se numește câmp sonor. Viteza undelor depinde de densitatea și temperatura aerului.

Pe măsură ce undele se depărtează de sursa sonoră ele suferă anumite schimbări, care denotă micșorarea intensității și stabilirea timbrului. Stingerea sunetului se datorează împrăștierii undelor și absorbirii acestora de atmosferă. Nivelul absorbirii sunetului depinde de calitățile ei fizice și frecvența sunetului.

[2] *Armonici* – sunete care îl însoțesc pe cel fundamental, fiind produse simultan cu acesta prin vibrația jumătăților, treimilor, pătrimilor etc. corpului sonor, determină timbrul sunetului muzical [I. Sava, L. Vartolomei, 27].

2.2. Interferența sunetului

Reprezintă suprapunerea unor mişcări vibratorii a două sau mai multe unde sonore cu aceeaşi frecvență, care vin din surse diferite. Întâlnirea încrucişată a două sau mai multe unde acustice în diferite puncte ale mediului atestă o stare de intensificare sau slăbire a amplitudinii undei rezultante. Cea mai simplă stare de interferență este suprapunerea a două unde sonore cu aceeaşi frecvență (cu condiția coincidenței direcției oscilatorii; vezi fig. 5). Egalitatea dintre amplitudinile a două oscilații vor avea puncte a căror amplitudine rezultantă e egală cu 2 şi 0.

Acestea sunt punctele extremelor de intensitate maximală şi minimală.

Fenomenul interferenței sunetelor în momentul propagării acestora poate provoca o stare de pulsație sau să ducă la schimbarea intensității şi pierderii efectului de contopire a sunetelor.

2.3. Difracția sunetului

Reprezintă un fenomen de abatere de la propagarea rectilinie a unei unde sonore atunci când întâlneşte un obstacol. Drept obstacol al difracției poate servi doar obiectul a cărui dimensiuni sunt mai mici decât lungimea undei sonore [fig. 5]:

a) orificii diverse;

b) obstacole de diferite forme:



Figura 5.

2.4. Reverberația

Reverberația este starea de persistență a unui sunet într-o încăpere după ce sursa a încetat să emită, datorită reflexiunilor succesive pe pereți sau pe alte corpuri. Masa de aer a încăperii prezintă un sistem vibrator cu un mare număr de frecvențe proprii. Pereții şi obiectele încăperii au proprietatea de a absorbi şi reflecta undele sonore.

Undele sonore de pe suprafețe se asamblează cu alte unde reflectate, fapt care duce la creşterea intensității sunetului (sunetelor). Asemenea ciclu se repetă de mai multe ori. Dacă admitem că ar lipsi fenomenul

absorbirii, atunci creşterea intensității sunetului ar continua fără infinit. Datorită absorbirii parțiale a sunetului reflectat şi epuizării lui în aer are loc echilibrul acustic. După încetarea sunetului undele sonore nu se sting imediat. Timpul în decursul căruia în încăpere se menține sunetul, după încetarea vibrației sursei sonore, îl numim *timp reverberator*. Timpul reverberator scurt face sunetul sec, fără viață, puțin atrăgător şi, dimpotrivă, timpul reverberator de prea lungă durată face sunetul bubuitor, apăsător, lipsit de claritate şi suplețe. Sonoritatea optimă corespunde timpului reverberator mijlociu.

2.5. Calitățile sunetului

Înălțimea sunetului reprezintă însuşirea acestuia de a fi mai acut sau mai grav, perceperea căreia reprezintă un fenomen subiectiv. Înălțimea sunetului compus e determinată de frecvența tonului fundamental. Unele sunete conțin până la 16 şi mai mulți armonici (ex., sunetele pianului, chitarei etc.). Ridicarea sau coborârea tonului la intervale de octavă presupune mărirea sau micşorarea frecvenței de două ori.

Pentru a obține un oarecare ton la un instrument aerofon este nevoie de a pune în mişcare coloana de aer din tub. La ieşire din tub coloana de aer se loveşte de limba tubului, unde o parte iese, iar alta se răsfrânge în direcția opusă. La intensitatea de gradul întâi în tub iau naştere vibrații longitudinale cu snop la extremități şi cu un nod la mijloc, formând două sferturi de undă, care produce sunetul fundamental al instrumentului [fig. 6].

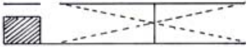


Figura 6

Lungimea undei tonului fundamental a instrumentului aerofon este aproape egală cu lungimea tubului sonor înmulțită la doi. La gradul doi de intensitate a suflării aerului frecvența vibrațiilor se dublează, la capetele şi mijlocul tubului se formează snopi, iar pe primul şi al treilea sfert al tubului – noduri [fig. 7].



Figura 7

S-a constatat că în procesul percepţiei sunetelor de aceeaşi frecvenţă sunt evidenţiate zone ale auzului în cadrul cărora sunetele sunt percepute ca unison[3]:

Octava	Frecvenţa tonului în hertzi	Zona auzului	
		Censi	Hertzi
Mare	90	200	10
Mică	150	100	7
Prima	400	30	6
A doua	800	20	7
A treia	1200	15	9

Unisonul este conceput ca stare fizică şi fiziologică. Starea fizică presupune coincidenţa deplină a două sau mai multe sunete, iar starea fiziologică – a două sau mai multe sunete într-o zonă sonoră de altitudine. În procesul perceperii unisonul fiziologic, spre deosebire de cel fizic, are o culoare timbrală mult mai plăcută şi este însoţit de pulsaţii.

Toate sunetele se află într-o anumită legătură reciprocă, fiindcă coincid unii armonici ai lor. Asemenea sunete le numim înrudite. Gradul de rudenie a sunetelor depinde atât de numărul armonicilor comuni cât şi de apropierea de tonul fundamental. Spre exemplu: ***do 1 – do 2*** au tonuri comune: 523,25 şi 1046,5 Hertzi; ***do 1 – sol 1*** au în acordajul temperat armonici apropiaţi după frecvenţă: 784 Hz şi 784,9 Hz. Sunetele care formează intervalele octavei, cvartei şi cvintei, sextei mari şi mici dispun de un înalt grad de rudenie şi se numesc *consonante*, iar cele de secundă, septimă, cvartă mărită – *disonante*. Intervalele consonante produc un efect auditiv plăcut, iar cele disonante – un disconfort.

Simţirea disonanţei este cauzată de pulsaţiile dintre armonici. De pildă, intervalul disonant al septimei ***do 1 – si 1*** are între tonurile fundamentale diferenţă de 900 censi (aproximativ 232 Hz), adică formează diferenţa sonorităţii consonante, iar intervalul dintre tonul fundamental şi primul armonic (523 Hz) are 100 censi (494 Hz), ceea ce se raportează la diferenţa sonorităţii disonante.

Dacă am admite că acelaşi interval ***do 1*** (261,6 Hz) s***i 1*** (494 Hz) ar fi format din tonuri pure, lipsite de armonici, atunci disonanţa ar dispărea.

[3] *Unison* - emisiune simultană a două sau mai multe sunete de aceeaşi înălţime. Echivalentul cuv. it.: unissono.

Intensitatea sunetului reprezintă reflectarea în percepţie a tăriei, forţei sunetului determinată de amplitudinea vibraţiilor.

Timbrul este o caracteristică subiectivă a calităţii sunetului, datorită căreia sunetele de aceeaşi înălţime şi intensitate sunt uşor desluşite; calitate determinată de numărul şi intensitatea sunetelor armonice care însoţesc un sunet fundamental.

Parametrii obiectivi, după care apreciem timbrul, sunt spectrul şi caracterul procesului de traversare a tonului fundamental al armonicilor.

În lista parametrilor-cheie pot fi înscrişi şi unii cu rol auxiliar, şi anume: reverberaţia, vibratoul[4], unisonul, inarmonicul armonicilor, pulsaţiile ş.a.

Percepţia timbrală mai este influenţată de: condiţiile reproducerii sonore, starea psihologică a ascultătorului, particularităţile individuale ale auzului, gustul muzical ş.a.

Parametrii timbrului. Sunetele muzicale conţin multipli componenţi şi amplitudini. Forma vibraţiei sonore depinde atât de felul componenţilor, cât şi de corelaţia dintre aceştea. Sunetul cu obertoni nearmonici şi cu componenţă spectrală permanentă are forma sunetului schimbătoare în timp.

Natura sunetelor la diferite instrumente este diferită [fig. 8]:

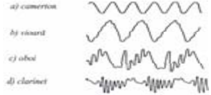


Figura 8.

Anumite forme de vibraţii sonore corespund anumitor spectre. Forma semnalului sonor depinde şi de intensitatea sunetelor [ex., la fluier, fig.9]:

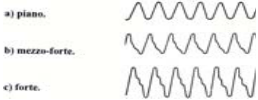


Figura 9

[4] *Vibratou* – accesoriu al instrumentului muzical care produce vibraţii sonore (ex., struna, membrana întinsă, coloana de aer dintr-un tub etc.)

Pentru instrumentele muzicale este caracteristică prezenţa a mai multor obertoni, pentru tonurile joase. Sărace în armonici sunt instrumentele acute (ex., fluierul moldovenesc).

Componenţa spectrală a sunetelor se schimbă pe măsura stingerii sonore şi din alte motive. Spre exemplu, ciupirea strunei de harpă la capătul ei, provoacă un spectru sonor bogat în obertoni. Ciupirea strunei la mijloc, face spectrul sunetului aproape lipsit de obertoni impari. Instrumentele aerofone, în majoritatea sa, au armonici lungi. Clarinetul, flautul dispun de spectru sonor cu armonici pari şi mai puţin – impari. Spectrul instrumentelor de percuţie se deosebeşte prin componente zgomotoase.

În practica muzicală sunt utilizate multiple noţiuni pentru caracterizarea verbală a timbrului: *suculent, plin, moale, metalic, pătrunzător, de butoi, catifelat, fonfăit (font), opac, strident, palid, profund, adânc, argintiu, luminos, strălucitor, cristalin (limpede), aspru (necizelat), ţăcănitor, uscat, murmurător, scârţâitor, şuierător* ş.a.

Noţiunile enumerate şi multe altele pot fi aduse la un numitor comun şi grupate în patru categorii:

1) sunet suculent (200-900 Hz.);
2) sunet catifelat (800-2500 Hz.);
3) sunet strălucitor (1500-8000 Hz.);
4) sunet strident (3000-6300 Hz.).

La instrumentele muzicale, mai ales la cele cordofone, de obicei, din cauza lipsei complecte sau existenţei minimului de armonici (în registrul de jos) timbrul sunetului este catifelat ca "necolorat", palid, vag. Slăbirea primelor armonici şi intensificarea celora care încep cu al şaselea, măreşte vehemenţa timbrului, făcînd culoarea sunetului ţăcănitoare, cu nuanţe disonante.

Ridicarea armonicilor doi şi patru intensifică strălucirea timbrului.

Armonicii din zona de 8000 Hz. şi mai sus, de obicei, nu sunt desluşiţi de urechea umană. În cazul dacă tonul fundamental este situat în zona a 300 Hz., timbrul vibrării este superficial. Vibratoul înviorează sunetul, măreşte capacitatea de a fi auzit la o mai mare depărtare. Însă vibratoul prelung face sunetul plictisitor, supărător.

Reverberaţia, la fel, influenţează asupra timbrului, deoarece reflectarea sunetului în încăpere pentru diferite frecvenţe este diferită.

2.6. Acustica accesoriilor instrumentelor muzicale

2.6.1. Instrumentele cordofone

Camera de rezonanţă a instrumentelor cordofone are funcţia de a crea condiţii optime pentru transmiterea energiei strunei vibrante în mediul ambiant. Calitatea materialului şi parametrii constructivi au o influenţă vădită asupra timbrului sunetului instrumental. Printre speciile de lemn binevenite pentru confecţionarea instrumentelor cordofone sunt menţionate: bradul, pinul alb caucazian, cedrul siberian. O anumită influenţă pentru acustica lemnului o are folosirea esenţelor de lacuri.

Struna întinsă este sursa vibraţiilor sonore. Calitatea strunelor destinate pentru vioară este apreciată conform parametrilor acustici, fizico-tehnici şi interpretativi.

Parametrii acustici sunt: evidenţierea frecvenţei vibraţiilor, componenţa spectrală, caracterul de stingere, inarmonismul obertonurilor.

Componenţii vibraţionali ai strunei [fig.10]:

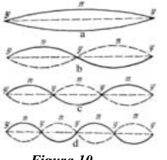


Figura 10

a – tonul fundamental (primul armonic); b – armonicul al doilea; c – armonicul trei; d – armonicul patru; y – noduri; n – snopi

Repartizarea inegală a densităţii pe tot întinsul strunei duce la redistribuirea punctelor de noduri şi snopi ca urmare a schimbării frecvenţei obertonice. Schimbarea lungimii strunei în timpul vibraţiei poate influenţa asupra mărimii obertonurilor inarmonici, mai ales, în condiţiile razei de acţiune mari, în locul de fixare a strunei [fig. 11]:

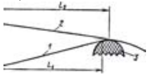


Figura 11

Schimbarea lungimii strunei în condițiile razei de acțiune mari a locului de fixare:

1 – poziția maximală de jos a strunei (L 1);

2 – poziția maximală de sus (L 2);

3 – locul de fixare.

În poziția de sus lungimea strunei se mărește și frecvența obertonurilor coboară, iar în poziția de jos lungimea ei se micșorează și frecvența obertonurilor se mărește.

Pentru parametrii acustici ai strunei are importanță: a) locul și caracterul excitării; b) suprafața mare a obiectului de atingere (ciocănașul țambalului, degetul pentru ciupire), care duce la reținerea excitării frecvențelor acute și micșorarea amplitudinii vibrațiilor acestora; c) materialul strunelor (metalice, sintetice, de tendon, curate sau înfășurate). Strunele metalice sunt destul de rezistente, dar influențate de corozie; strunele de tendon și sintetice, deși nu sunt supuse coroziei, sunt mai puțin rezistente.

2.6.2. Instrumentele aerofone

Investigațiile în domeniul acusticii instrumentale aerofone afirmă că, deocamdată, nu dispunem de cercetări perfecte cât privește acustica instrumentelor de suflat.

Enigmatice rămân a fi obertonii inarmonici, caracteristicile dinamice, pragul excitării și reinsuflării, influența anciilor, muștiucurilor și formei canalului sonor asupra acordajului și calității timbrului. Instrumentul aerofon prezintă un sistem vibrator compus din: labiumul interpretului, muștiuc, ancie, canalele coloanei de aer. Frecvența vibrațiilor sistemului depinde de frecvențele proprii (sumarul nodurilor), mărimea legăturii acustice dintre ele, calității acestora și condițiilor de excitare a vibratoului instrumental. De obicei, calitatea muștiucului, anciei este mai joasă decât a canalului de aer al instrumentului. Influența interpretului asupra vibrațiilor instrumentului este redusă, cu excepția procedeului de introducere a aerului cu efort deosebit.

Buzele interpretului joacă rolul excitantului vibrațiilor canalului de aer din tubul instrumentului. Buzele alcătuiesc un fel de supapă, care este partea componentă a sistemului acustic la instrumentele aerofone.

Numărul armonicilor depinde de amplitudinea vibrațiilor buzelor. De aceea, la același instrument doi interpreți, în aceleași condiții, emit sunete diferite după componența spectrală. Odată cu creșterea frecvenței amplitudinea vibrațiilor buzelor se micșorează. Calitatea sunetului la instrumentele aerofone depinde de deprinderile și iscusința interpretului.

La instrumentele cu ancii (monocalame, policalame) funcția buzelor executantului se reduce la apăsarea anciei cu scopul de a corecta timbrul și acordajul instrumentului. Dacă buzele nu se ating sau abia-abia se ating de ancie, sunetul este întrucîtva mai strident, cu frecvențe înalte. Atingerea buzelor de ancie face timbrul sunetului moale. Grosimea și forma anciei influențează asupra timbrului instrumentului, diapazonului și înălțimii sunetelor.

Schimbarea frecvenței la instrumentele aerofone are loc pe calea suflării, sau schimbării lungimii segmentului de aer. În momentul suflării se formează anumite tonuri, frecvența cărora au un raport de numere impare (3, 5, 7, 9) sau de numere naturale (1, 2, 3, 4, 5, 6).

La instrumentele de alamă, cu ajutorul ventilelor, are loc echilibrarea acordajului temperat, fapt care compensează lipsa a șase semitonuri. De obicei, sunt folosite trei ventile. Prima ventilă deschide crona auxiliară, care coboară frecvența instrumentului la un ton (200 censi); ventila a doua contribuie la coborârea frecvenței cu ½ de ton (100 censi). A treia ventilă coboară frecvența cu un ton și jumătate (300 censi). În rezultatul a șase combinări interpretul poate coborî frecvența sunetului cu șase semitonuri [vezi: *Anexa 1*, ex. 29].

2.6.3. Instrumentele cu ancii
(de tipul armonicii)

Dispozitivul acustic include: plăcile vocilor cu ancii, camerele de rezonanță, supapele. Calitățile timbrale ale sunetelor la aceste specii de instrumente depinde de parametrii plăcilor vocilor și camerelor de rezonanță.

În cazul vibrațiilor anciei cu frecvența tonului fundamental ecuația vibrațiilor va fi următoarea [fig. 12]:

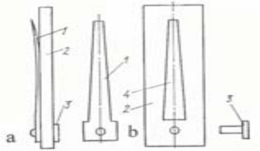


***Figura 12.* Placa vocii**
a – stare asamblată; b – stare demontată;
1 – ancie; 2 – placă; 3 – nituire; 4 – deschizătură.

$$Y = yo\,(A_1 \cos wt + A_2 \sin wt),$$

unde *yo* – este o anumită funcţie de îndoire a anciei, dependentă de coordonata *X*, socotită de la punctul de fixare; *w* – frecvenţa circulară a vibraţiilor propriei ancii.

Camera de rezonanţă joacă un rol decisiv la formarea acusticii sonore. Frecvenţa vibraţiilor proprii ale camerei sunt apreciate după formula lui Ghelmgolţi:

$$Fk = ro \cdot co \cdot \sqrt{2\pi vk} \cdot (2ho+\pi ro)$$

ro – raza deschizăturii de rezonanţă din partea supapei, *co* – viteza sunetului în aer; *vk* – mărimea camerei de intrare; *ho* – lungimea deschizăturii de intrare.

Ancia vibrantă şi camera de rezonanţă formează un sistem unic **de vibraţie**.

2.6.4. Instrumentele de percuţie

Sunt dotate cu un spectru larg de sunete în care predomină zgomotul. Natura spectrului depinde, în mare măsură, de caracterul, locul şi energia excitării corpului sonor. La această categorie de instrumente, spre deosebire de alte categorii, numărul sunetelor discordante[5] este mult mai mare. Sunetul percuţiei este de natură stingătoare [fig. 13].

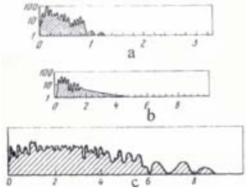


Figura 13
a) timpanele; b) toba mică; c) talgerele

La tobe timbrul (strident sau moale) depinde, respectiv, de tensiunea pielii, adâncimea sitei, materialul din care este confecţionată unealta de lovire.

[5] *Discordante* (sunete), care nu se potrivesc, nu se armonizează; sunete stridente.

De obicei, la tobele mici pe membrana de jos sunt întinse 3-5 strune, funcţia vibratorie a cărora este de a face sunetul ţăcănitor.

Talgerele produc un spectru prelung de tonuri particulare inarmonice, cu componente zgomotoase, impunătoare.

Spectrul sunetelor la talgere poate fi schimbat datorită schimbării grosimii corpului sonor în partea de mijloc sau prin adăugirea unui fetru.

La instrumentele dreptunghiulare (de tipul xilofonului, metalofonului ş.a.) spectrul sunetului este mai puţin prelung decât la alte instrumente de percuţie, la fel fiind minimale şi efectele zgomotoase.

Numărul armonicilor în spectrul sunetului xilofonic, spre deosebire de alte instrumente, este redus de 2-3 ori. Intensitatea obertonilor poate atinge sau chiar depăşi intensitatea tonului fundamental. Natura sunetului de xilofon depinde, într-o oarecare măsură, de grosimea minimă a lamelelor în locul de acordare.

Spectrul sunetului de clopoţel este mai bogat în obertoni, decât spectrul sunetului de xilofon şi nu conţine zgomote.

Spectrul castanietelor, duruitoarei, dimpotrivă, în exclusivitate, este zgomotos.

III. CLASIFICAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE

Aspirând cunoştinţele multor ştiinţe, organologia, la rândul său, elaborează strategia sa proprie în vederea descrierii şi clasificării funcţional-structurale a instrumentelor muzicale şi muzicii instrumentale, lipsa căreia se observă, mai ales, în activităţile de orchestrare, folcloristică, muzicologie, stilistică, studiul instrumental, educaţia muzicală etc.

Teoria organologiei, metodele şi rezultatele investigaţiilor concrete joacă un rol fecund în procesul de audiţie şi comentare a muzicii instrumentale, selectare şi combinare a timbrurilor instrumentale în timpul aranjamentului orchestral, evidenţierea imaginară a limbajului orchestrei în cadrul descifrării unui text de note la un instrument polifonic (pian, acordeon) ş.a.

De rând cu multe probleme, care sunt în câmpul atenţiei organologiei, unele din ele fiind dezbătute în lucrarea de faţă, un loc deosebit îi revine problemei de *clasificare* a instrumentelor muzicale.

Descrierea instrumentelor la voia întâmplării, fenomen întâlnit destul de frecvent în practică, introduce în gândirea muzicală elementul dezordinii, care în lipsa cunoştinţelor speciale, mai bine să fie evitat. În vocabularul muzicienilor-practicieni deseori sunt folosiţi termeni şi denumiri de instrumente care nu reflectă sensul adevărat al acestora. Şi mai mare încurcătură se face în legătură cu denumirile accesorilor instrumentelor muzicale, evidenţierea categoriilor, tipurilor şi familiilor de instrumente.

O exemplificare vădită găsim în acest context la Tiberiu Alexandru. „Este de necrezut, dar pentru multă lume *nayul* sau *neyul*, fluierul tipic al muzicii clasice orientale din care cânta şi D. Cantemir, este un fluier (popular) oarecare. Cât despre *tanbur*, *tanbură* sau *tambură*, cum i se mai spune, instrumentul cu coarde ciupite propriu muzicii culte turceşti – şi din acesta cânta Cantemir şi încă cu desăvârşită măiestrie! – este confundat uneori cu tamburina (daireaua)" [T. Alexandru, 1, p. 235)].

Clasificarea instrumentelor reprezintă un lucru nu puţin dificil, deoarece sistemul oportun pentru o etapă istorică sau un popor, nu poate fi preluat algoritmic de alte generaţii, de un alt popor. De pildă, la chinezi semnul distinctiv de bază pentru distribuirea instrumentelor în vechime era materialul constructiv. Ei distingeau instrumente confecţionate din piatră, lemn, dovleac, bambus, piele şi mătase [Hoernbstel E., Sax Curt, 22, p. 229]. Pornind de la asemenea sistemă, au fost confundate trompetele şi talgerele, clopotele, xilofonul şi fluierele etc.

Timp îndelungat şi prin părţile noastre instrumentele vechi şi noi apărute completau triada clasică – percuţie, de suflat şi cu corzi. Pornind

de la asemenea clasificare, de asemenea multe instrumente erau a fi confundate, spre exemplu, toba şi ţambalul, clopotele şi toba ş.a. Totuşi această sistematizare părea a fi mai aproape de adevăr.

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea V. Maion (1888) elaborează în baza ideilor lui E. Ghevart (1863) un nou sistem, care mai târziu a fost finisat de către organologii Hoernbstel E. şi Sax Curt. Ultimii, deopotrivă cu autorul Maion, în calitate de semn distinctiv pentru clasificarea instrumentelor, au stabilit procesul fizic de emisie a sunetului: idiofone (vibraţia corpului instrumentului); membranofone (vibraţia membranei întinse); aerofone (vibraţia coloanei de aer dintr-un tub); cordofone (vibraţia strunei întinse).

Însă şi aceşti autori s-au confruntat cu anumite dificultăţi ce ţin de stabilirea locului pentru instrumentele la care emisia sunetului nu se înscrie în mod direct nici în una din cele patru categoriei ale lui V. Maion. Din tagma acestora fac parte instrumentele: daireaua, la care sunetul se emite, de obicei, prin lovitură în sită; buhaiul; duruitoarea, clopotele ş.a. De aceea, în interiorul categoriilor a mai fost nevoie de a folosi metoda grupării, fie după materialul constructiv: din lemn, de alamă, fie după felul de punere în vibraţie a vibratoului (lovire, frecare, scuturare).

După modul de emisie a sunetului instrumentele sunt clasificate astfel:

I. ***Instrumente idiofone (sau autofone).***

1. Melodice: a) din lemn (xilofonul, marimba africană); b) din metal (clopotele, metalofonul, clopoţei, vibrafonul, drâmba); c) alte esenţe (vase din sticlă).

2. Sonore: a) din lemn (duruitoarea, morişca, toaca, capra, maracase, castaniete, zornăitoare, rozătoare); b) din metal (clopoţei, zurgălăi, talgere, talanga); c) alte esenţe: biciul.

II. ***Instrumente membranofone.***

1. Cu sunet determinat (timpane, tumbelechiul turcesc).

2. Cu sunet nedeterminat (toba mare, toba mică, daireaua, buhaiul, duba).

III. ***Instrumente aerofone sau de suflat.***

1. Instrumente labiale (ocarina, tilinca, fluierul moldovenesc, fluierul îngemănat, trişca, cavalul, naiul, şuieraşul).

2. Instrumente cu ancie simplă (clarinetul, taragotul, saxofonul, cimpoiul).

3. Instrumente cu ancie dublă (surla, oboiul, zurna asiatică, fagotul).

4. Instrumente polifonice cu ancii metalice (armonica, muzicuţa, acordeonul).

5. Instrumente cu tuburi polifonice (orga, cimpoiul).

6. Instrumente cu ambuşură (goarna, cornul, trompeta, trombonul, buciumul).

Instrumentele labiale şi cu ancii se mai numesc instrumente de suflat din lemn (echivalentul cuv. it.: *di legno*), iar cele cu ambuşură, instrumente de suflat din alamă (echivalentul cuv. it.: *ottoni*).

IV. *Instrumente cordofone*.

1. Cu corzi ciupite (ţitera, cobza, chitara, harpa, mandolina, banjo, lăuta, clavecinul).

2. Cu corzi lovite (ţambalul, pianul).

3. Cu corzi şi arcuş (vioara, viola, violoncelul, contrabasul, căuşul bulgăresc/găgăuzesc).

V. *Instrumente electrofone*[1].

1. Instrumente electro-acustice, instrumente clasice cu amplificator (chitara electrică, havaiana, vioara, viola, violoncelul, contrabasul electric, pianul Neo.Bechstein, pianul electric, melotronul, clopotul Glockenspielul şi timpanul electric).

2. Instrumente electronice. Sursa sonoră o constituie un circuit electric oscilant: a) cu circuite oscilante electromagnetice (orga Hamond Magneton); b) cu dispozitive fotoelectrice (Phytmicon, Organova, sintetizatorul ANS ş.a.); c) cu lămpi electronice sau tranzistori: Termenvox, Electronde, Trautonium, orga electronică, Solina, Sintetizatorul electronic ş.a.).

VI. *Pseudoinstrumente*: frunza de pom, coaja de mesteacăn, solzi de peşte, bâzâitoare, pocnitoare, signal ş.a., utilizate de maturi şi, mai ales, de copii.

[1] După N. Gâscă [19, p. 17-18].

IV. INSTRUMENTELE MUZICALE POPULARE DIN MOLDOVA

Instrumentele muzicale şi muzica instrumentală a neamului alcătuiesc o pagină aparte în evoluţia şi valorificarea artei populare de-a lungul istoriei seculare. În acest context ne referim la noţiunea de *popular* care în dicţionarele explicative rezidă în următoarele: “Care aparţine poporului, referitor la popor; făcut sau creat de popor; specific unui popor sau culturii sale”[1].

Conform explicaţiei privind instrumentele populare, distingem trei argumente în favoarea stabilirii locului şi funcţiei acestora în creaţia muzicală populară.

Conform primului argument instrumentul popular este acel care *aparţine poporului, referitor la popor*, putem afirma că unele instrumente muzicale au luat naştere în practicile utile autohtone, altele (cobza, lăuta, vioara) au fost influenţate de instrumentele orientale similare (tanburul, kemanul), fapt care n-a putut să excludă elementul interferenţei, legat atât de tehnologia confecţionării, cât şi de tehnica de execuţie.

Conform celui de al doilea argument *făcut sau creat de popor* menţionăm că majoritatea instrumentelor, care au ajuns până în zilele noastre, îşi au istoria sa proprie, care vine în strânsă legătură cu istoria poporului. Prin urmare, este vorba de acele instrumente, care au luat naştere în practicile muzicale autohtone, indiferent de apariţia şi dezvoltarea paralelă a instrumentelor similare la alte popoare situate geografic la mari depărtări.

Al treilea argument, care ţine de *specificul unui popor sau culturii sale*, ne permite să concludem că unele instrumente muzicale au pătruns în mediul muzical al poporului nostru fără a suferi careva modificări tehnologice sau suferind modificări neesenţiale, s-au înscris în peisajul instrumentelor şi muzicii autohtone, şi care se bucură de simpatia, consideraţia şi respectul poporului. Din lista acestor instrumente fac parte: ocarina, clarinetul, saxofonul, trombonul, acordeonul, muzicuţa, ţambalul.

Istoricul apariţiei, dezvoltării, schimbării şi perfecţionării instrumentelor populare ne ajută să înţelegem mai substanţial şi mai complet rolul şi funcţia acestora în sfera muzical-culturală a neamului. În câmpul atenţiei sunt: perioada naşterii instrumentului, denumirea iniţială şi denumirile populare, dialectale, denumirile similare la alte popoare, migraţia instrumentului ş.a.

[1] Dicţionar al limbii române, explicativ. Ed. : Vlad, Craiova, 1995, p. 518.

Denumirea instrumentului determină atitudinea poporului față de instrument. Există părerea că cu cât mai multe denumiri are instrumentul sau este amintit în legende, poezii, cu atât e mai îndrăgit de popor. Spre exemplu, *vioara* mai vehiculată şi sub denumirile de *scripcă*, *diblă*, *lăută* - au servit ca poreclă pentru muzicanții care executau la acest instrument: Barbu Lăutarul, Tudor Scripcarul; denumiri de localități: Scripţeneşti, Scripţeni etc. Studierea proceselor de migrație a instrumentului ne permite să stabilim de unde şi în ce mod s-a infiltrat acesta în mediul muzical local, modul de adaptare la condițiile noi etc.

Ergologia[2] şi dimensiunile instrumentului.

Orice instrument muzical supus analizei, studierii, cercetării necesită a fi mai întâi de toate descris verbal. În baza materialității instrumentului sau înfățișării grafice este caracterizată forma, părțile componente, materialul sau materialele din care acesta este confecționat. "La instrumentele din mai multe părți se descriu, în parte, toate piesele componente, stăruindu-se, în special, asupra celor cu însemnătate în producerea sunetelor" [T. Alexandru, 1, p. 119].

Descrierea formei şi accesorilor instrumentului este binevenită în legătură cu rolul acestora la formarea sunetului, calităților sonore, posibilităților acustice.

Este importantă, de asemenea, stabilirea legăturii dintre analiza tehnologică şi necesitatea creării şi utilizării instrumentului în practicile muzicale populare. Ordinea descrierii instrumentului este următoarea: forma şi construcția, corpul vibrator, materialul care transmite vibrațiile şi camera de rezonanță, excitantul vibrațiilor. Cât priveşte tehnologia confecționării instrumentelor de meşterii populari în trecutul îndepărtat, informații la acest capitol găsim în sursele folclorice: poveşti, legende, cântece, zicători etc.

Descrierea instrumentului nu este deplină fără scoaterea la iveală a dimensiunilor accesorilor din care este alcătuit "cu deosebită grijă şi de altă dată pentru măsurătorile în directă legătură cu emiterea sunetelor" [T.Alexandru, 1, p. 119].

Posibilitățile sonore şi tehnica de execuție.

Un moment deosebit în urma descrierii instrumentului îi revine caracteristicii capacităților sonor-acustice: scara muzicală, ambitusul, registrele, timbrul, varietățile de articulare şi acordajul instrumentului.

[2] *Ergologie*, ştiința despre forma, tehnologia şi structura obiectelor culturii materiale, inclusiv instrumentelor muzicale. Echivalentul cuv.: morfologie.

Toate aceste posibilități sonore ale instrumentului rămân a fi o virtualitate până când de instrument nu se atinge executantul. Ultimul face ca instrumentul să prindă viață sonoră. De aceea nu mai puțin important este de a stabili: cum se cântă din instrumentul respectiv, ce procedee tehnice foloseşte interpretul; în ce mod realizează diferite efecte sonore, de care fel de digitație se foloseşte (mai cu seamă la instrumentele aerofone), cum se transmite din generație în generație tehnica de intonare la instrument.

Utilizarea instrumentului.

Analiza şi cercetarea oricărui instrument muzical ne cere neapărat relevarea utilizării: în practicile muzical-folclorice (în scop util clasic, cu nuanțe de cult, în legătură cu datinile şi obiceiurile populare la petreceri, nunți şi cumătrii); în activitatea muzicală profesională; în cadrul studiului muzical academic şi educațional.

Unul din obiectivele studiului de față este nu numai de a constata funcția practică a instrumentului, ci şi a contura în mod distinct semnificația temeinică şi valoarea muzical-estetică, social-umană.

Repertoriul ne permite să apreciem atât spațiul muzical de extindere a instrumentului, cât şi să stabilim rolul acestuia în dezvoltarea anumitor genuri muzicale şi lărgirii posibilităților sonore ale muzicii instrumentale.

Cu părere de rău, pentru noi rămân a fi necunoscute creațiile muzicale rudimentare şi chiar cele ale lăutarilor de câteva secole încoace. Conform principiului probabilității şi metodei deductive, organologii, folcloriştii, muzicologii au depus eforturi considerabile pentru a reconstitui anumite secvențe din repertoriul răzlețit al trecutului. Ne cătând la aceea că scopul nostru nu se reduce la realizarea şi cercetarea repertoriului instrumental în toate amănuntele sale ca obiect sistematizat al muzicologiei, istoriografiei, totuşi, în câmpul atenției organologice trebuie să fie repertoriul, care denotă faptele, evoluția instrumentului şi cotiturile istorice decisive, care au influențat procesul de funcționare şi împământenire a noilor particularități stilistice ale instrumentiştilor.

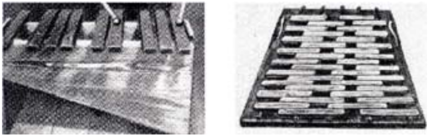
De exemplu, muzicologul Boris Kotlearov atestă că în practica lăutărească erau caracteristice tendințele spre "dinamismul lucid", "libertatea desenului melodic", "întemeierea improvizațională" ş.a. [B. Kotlearov, 34, p. 54].

În calitate de argument la capitolul repertorial al instrumentului respectiv necesită a fi aduse în calitate de exemplu câteva texte de note caracteristice, însoțite de elemente analitice necesare.

4.1. INSTRUMENTELE IDIOFONE

4.1.1. X i l o f o n u l

It. silofono; fr. xylophone; germ. Xylophon; engl. xylophone; span. xilofono; grec. xilofonon; rus. ksilofon.



a) b)

Figura 14

Xilofon cu un rând de plăci (a) şi cu patru rânduri de plăci (b)

Xilofonul este un instrument de percuţie autofon, alcătuit din plăci de lemn ce sunt lovite cu două baghete (ciocănele).

Istoricul. Instrumentul, fiind răspândit la mai multe popoare, nu atestă denumiri locale, ci se prezintă cu aceeaşi denumire: *xilofon* cuvânt complex de provenienţă greacă, care constă din *silo*, ceea ce înseamnă lemn şi *phone*, ceea ce înseamnă sunet (lemn sunător). Xilofonul european contemporan se trage din trecutul îndepărtat, fiind utilizat în practicile popoarelor din Africa şi America Latină. Apariţia instrumentului, anume la aceste popoare, o explicăm prin următoarele argumente: pe aceste continente erau la îndemână plăcile sunătoare din lemn de bambus; existau dansurile ritmice susţinute de instrumentele sonore (castaniete, zurgălăi, duruitoare etc.), care au întâmpinat cu mare elan noul instrument cu plăci de lemn, care produce sunete cu înălţimi determinate.

Actualmente, la africani xilofonul este vehiculat şi sub alte numiri exotice, cea mai răspândită fiind *marimba*. Xilofonul african este constituit din 4-20 plăci de lemn, aranjate în mod orizontal pe un stativ cu stinghii din bambus sau metalice.

Sub stinghii sunt aranjate nişte tărtăcuţe goale, care servesc drept camere de rezonanţă. În plăcile de lemn se loveşte cu două ciocănele drepte sau încovoiate, prevăzute la un capăt cu gămălii din cauciuc.

Natalia Barsova afirmă că xilofonul a pătruns în Europa prin secolul al XV-lea. La drept vorbind, este greu de presupus că la popoarele europene, inclusiv la geto-daci, să nu fi fost inventat prototipul xilofonului.

Inventatorii acestor instrumente ar fi putut fi pădurarii, care în timp de iarnă selectau copacii uscaţi de cei verzi şi, pocnind cu o cârjă de lemn, desluşeau sunetele grave şi acute. La rugurile nocturne ei încingeau dansuri în compania instrumentelor aerofone şi de percuţie de tipul xilofonului, improvizat din bârne de lemn uscat la care executau concomitent 2-3 persoane.

Modernizarea xilofonului european se datorează muzicianului rus M. Gluzikov (1806-1837).

Actualmente sunt vehiculate în practicile muzicale instrumente constituite dintr-un singur rând, din două, trei sau patru rânduri de plăci sonore. În Moldova xilofonul cu trei rânduri de plăci, înzestrate cu tuburi de rezonanţă, este confecţionat de Ion Vizitiu, meşter popular din Chişinău.

În cadrul şcolii primare sunt utilizate instrumente cu un singur rând de plăci sonore, care fiind de diferite mărimi, formează familia orchestrală: xilofon - soprano / alto / tenor / bariton şi bas.

Ergologia şi dimensiunile instrumentului. Plăcile din lemn (de arţar, brad, nuc, bambus sau palisandru) sunt instalate pe un stativ de formă piramidală.

Pentru a obţine la xilofon scara cromatică sau diatonică, plăcile sunt păsuite după grosimea sa, care variază între 17-20 mm, lăţimea de 30-35 mm şi lungimea de 200-400 mm. Pentru acordarea plăcilor, la fiecare din ele (pe verso) se face o adâncitură, de obicei, în partea de mijloc, care contribuie la formarea spectrului sunetului şi timbrului. Spre exemplu, pentru raportul *ho/h* 0,75 primul armonic după frecvenţa sa aproape se va egala cu al treilea, iar la raportul *ho/h* 0,42 primul armonic se va egala cu armonicul al patrulea. Adâncitura pentru acordare făcută pe partea inferioară a plăcii este egală cu o circumferinţă a cărei rază variază între 80-160 mm. Mărimea razei nu influenţează substanţial la frecvenţa proprie a plăcii. Pentru a schimba frecvenţa plăcii, din partea inferioară, la extremităţi, ea se ferestruieşte după necesităţile acustice.

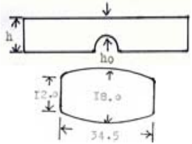


Figura 15

Determinarea lungimii fiecărei plăci (aranjate pe semitonuri) poate fi realizată conform următoarelor formule:

$$L = A – B \text{ Log } 2\ (f/fo) + c\ \sqrt{ho};$$

unde A = 502, 46; B = 105, 26; C = 103,42[1], toate fiind coeficienţi apreciaţi în timpul experimentării plăcilor din brad, fag, mesteacăn cu grosimea de 18-20 mm; *f* – frecvenţa dată a plăcii; *fo* – frecvenţa tonului ***do*** din subcontraoctavă (*fo* = 16,352 Hertzi).

Verificând plăcile de la semiton la semiton formula capătă următoarea formă:

$$L = A – DN + c\ \sqrt{ho};$$

unde D = 8,772; N – numărul semitonurilor de la ***do*** din subcontraoctavă.

Spre exemplu, pentru a determina lungimea plăcii ***do1***, vom rezolva formula a doua, unde N = 48, adică cifra de semitonuri care o alcătuieşte scara muzicală de la ***do*** din subcontraoctavă până la ***do 1***:

$$L = A – DN + c\ \sqrt{ho};$$

$$L\ (c1) = 502 – 8,\ 772 \times 48 + 103{,}42\sqrt{ho}$$

L (c1) = 157,20 mm

L (c1 diez) = 502 – 8, 772 x 49 + 103,42 $\sqrt{ho}$

L (c1 diez) = 155,79 mm

L = D 502 – 8,772 x 50 + 103,42 $\sqrt{ho}$ etc.

La fiecare semiton în ascendenţă lungimea plăcii descreşte aproximativ cu 1,5-2,0 mm, iar în descendenţă – creşte cu aceeaşi mărime la fiecare semiton.

Dimensiunile şi scara muzicală a xilofonului-bariton cu un singur rând de plăci sunt:

c – 310,2 mm; d – 300,5 mm; e – 290,7;
f – 290,1 mm; f diez – 280,6; g – 280 mm;
a – 270 mm; b – 270,0 mm: c1– 250,7 mm;
d1 – 240, 5 mm; e1 – 230,7; f1 – 230,0 mm;
f diez – 220,8 mm; g1 – 220,15 mm.

Scara muzicală a xilofonului soprano, tenor şi bas [vezi: *Anexa 1*, ex., 1, 2, 3].

Scara muzicală a xilofonului cu două rânduri [vezi: *Anexa 1*, ex., 4, 5].

În Moldova, de rând cu atelierul republican, specializat în domeniul confecţionării instrumentelor populare, inclusiv a xilofonului, care a funcţionat circa 30 de ani, mai există meşteri populari, dulgheri care execută din elemente din lemn xilofoane elementare pentru practicile muzicale şi ocupaţiile copilăreşti.

[1] După L. Kuzneţov [35, p. 338]

Fiecare din instrumentele menţionate au atât avantaje, cât şi anumite dezavantaje. De exemplu, la xilofonul cu două rânduri de plăci este posibilă executarea întregii scări muzicale, însă parvin dificultăţi de ordin tehnic. La xilofoanele familiei orchestrale (bas, bariton, tenor, soprano) este posibilă cuprinderea spontană a întregului ambitus diatonic, însă pentru realizarea acestei sarcini este nevoie de cel puţin patru persoane. Mânuirea xilofonului cu două şi trei rânduri de plăci cere de la interpreţi o pregătire tehnică specială. Utilă este folosirea xilofonului cu un rînd de plăci sonore în condiţiile educaţiei muzicale gimnaziale.

Timbrul xilofonului este uscăţiv, pătrunzător, clănţănitor, asemănător cu ciocănitul ciocănitoarei, bobârnacului. Este binevenit pentru redarea intonaţiilor ritmice plastice, ţăcănitul copitelor de cai, roţilor de la moară (Roata morii se-nvârteşte ţac-ţac-ţac, / Morăriţa cu fuiorul ţac-ţac-ţac), imitarea veveriţei – spărgătoare de nuci, imitarea mişcării de coasă, prin executarea efectului glissando ş.a.

Tehnica de execuţie. Instrumentul poate fi situat: 1) pe un stativ special (la xilofonul înzestrat cu tuburi de rezonanţă şi picioruşe la o înălţime de 700-800 mm); 2) pe masă; 3) pe genunchi; 4) pe o sanie; 5) pe un lighean; 6) pe o barcă; 7) legat cu o curea; 8) pe scoabe; 9) legat pe şaua calului etc.

Posibilităţile expresive. La xilofon este posibil de realizat: *non legato* prin căderea relativ liberă a ciocănaşului pe placă; *staccato* este realizat prin pocnirea energică a ciocănaşului în placă şi desprinderea momentană a acestuia; *glissando* este un efect sonor deosebit şi destul de caracteristic pentru xilofon şi se realizează de la alunecarea ciocănelelor pe plăcile instrumentului în ascendenţă sau descendenţă.

Utilizarea. Xilofonul simplu (cu unul sau două rânduri) este răspândit în formaţiile instrumentale de muzică populară, destinate pentru suportul ritmic în piesele de dans cu caracter energic, uneori pentru:

a) dublarea parţială a partidei ţambalului în hore [vezi: *Anexa II*, ex., 1];

b) redarea intonaţiei plastice, de exemplu, în piesa *Căluşul* [vezi: *Anexa II*, ex., 2];

c) susţinerea melodiilor cu imagini metro-ritmice caracteristice: *Bădişor cu calul sur* [vezi: *Anexa II*, ex., 3];

d) dublarea melodiei şi susţinerea isonului armonic: *Ciocănaşul* [vezi: *Anexa II*, ex., 4].

În orchestrele de jazz se foloseşte xilofonul cu trei şi patru rânduri de plăci, pentru a interpreta partida melodiei, figuraţiile melodice, armonice şi ritmico-armonice.

Xilofonul cu un rând de plăci (soprano, alto, tenor, bariton, bas) este utilizat frecvent în activităţile muzicale colective din cadrul învăţământului gimnazial, în scopul dezvoltării la elevi a capacităţilor muzicale şi formării deprinderilor elementare de improvizare a melodiilor şi ritmurilor [vezi: *Anexa II*, ex., 5, 6, 7].

4.1.2. D r â m b a

It. scacciapensieri; fr. guimbarde; germ. Maultrommel, Brummeisen; engl. Jew s'harp; lat. organon; rus. vargan



Figura 16. **Drîmbă**

Istoricul. Drâmba, instrument muzical lingual, autofon străvechi, denumirea căruia, la diferite popoare, are propria semnificaţie. Spre exemplu, la români instrumentul atestă întocmai felul sonorităţii de drâmbăneală. În Moldova, Transilvania, Muntenia drâmba cunoaşte o largă răspândire prin sec. IX-XIV cu denumirile: *drâmboaie*, *drândă, drând, drâng*. La popoarele slave (ruşi, bieloruşi şi ucraineni) instrumentul este vehiculat, începând cu secolul al XVII-lea, cu denumirea de *vargan*, care provine de la cuvântul latin *organon*, ceea ce înseamnă unealtă, instrument muzical. Mai există o versiune conform căreia *vargan-ul* derivă de la cuvântul de origine slavă *varga*, ceea ce înseamnă *gură* (rus. *rot*). La popoarele asiatice instrumentul în limbile autohtone reflectă sensul de zăngăneală, zdrăngăneală – *cumuz*, de la care derivă denumirile: *agaci-comuz* (la avari), *temir-comuz* (la chirghizi). Denumirea franceză a instrumentului *guimbarde* are sensul de rablă, droagă, care de asemenea exprimă natura sonoră a drâmbei.

Deoarece la toate popoarele instrumentul are aceeaşi construcţie şi denumirile reflectă natura lui sonoră de zdrăngăneală mai există o coincidenţă, şi anume: aproape peste tot, pe teritoriul ţării noastre, executanţii sunt, cu precădere, domnişoarele şi doamnele, ce denotă genul instrumentului, de gen feminin.

Dacă admitem că în trecut drâmba era frecvent utilizată la ţignii-fierari şi meşterită fiind de aceştea, atunci nu este greu de presupus că ideea iniţierii unui astfel de instrument se ascunde în penseta de care ei se foloseau pentru a scoate cărbunele ars din focul fierăriei. La eliberarea pensetei de cărbune, extremităţile libere produceau un sunet zdrăngănitor. Adăugirea anciei şi acordarea la o anumită înălţime a şi constituit, în rezultatul observaţiilor noastre, produsul fanteziei fierarilor.

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

Forma instrumentului reprezintă un arc încovoiat cu două extremităţi subţiate, scoase în afara cercului, care formează un cuib, imaginea unei pensete. Între extremităţile pensetei este instalată o ancie de metal dur, de regulă, confecţionată din oţel, al cărei extremitate opusă este fixată pe partea de mijloc a corpului arcului încovoiat.

Piesele componente: ancia şi arcul încovoiat sau potcoava formează doar o parte a instrumentului. Altă parte vine s-o completeze cavitatea bucală a interpretului. Ancia, fiind acordată la un ton de bază nu este în stare, în mod independent, să formeze armonicii. Anume cavitatea gurii interpretului în calitate de cameră de rezonanţă şi manevrarea limbii fac posibilă ridicarea sau coborârea tonurilor muzicale. Arcul încovoiat are formă dreptunghiulară, extremităţile fiind subţiate. Dimensiunile accesorilor instrumentului, fiind expuse cu aproximaţie, sunt următoarele: ancia vibrantă, care are o formă piramidală la extremitatea fixată are 1,2-1,5 mm, iar la extremitatea liberă – 0,4-0,6 mm, lungimea fiind de 7,5-8,2 cm. Varga cerculară are diametrul de 3,5-4,0 mm, lungimea – 135-140 mm. Diametrul inelului arcului are 30-35 mm. Extremităţile coarnelor pensetei au o lungime de 30-32 mm; barele la vârfuri au diametru 0,9-1,2 mm. În centrul arcului încovoiat se face o tăietură în care se aşează, sub formă dreptunghiulară, extremitatea de jos a anciei, sudată sau nituită. Lungimea relativ mare (circa 80 mm) a anciei duce cu sine la producerea unui sunet cu vibraţii de amplitudine mare şi o stingere prelungă. Amplitudinea mare a vibraţiei permite scurtarea sau lungirea acesteia cu ajutorul limbii interpretului.

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie

Ambitusul drâmbei nu depăşeşte o cvartă sau o sextă, scara muzicală fiind alcătuită din sunete naturale şi cromatice. Posibilităţile sonore depind de iscusinţa şi tehnica interpretativă a executantului. Scara muzicală include notele: *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si-bemol* sau: *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do* [vezi: *Anexa I*, ex., 6, 7].

Timbrul este zumzăitor, aidoma unui roi de albine, cu nuanţe de zdrăngăneală monotonă a unei table metalice. Însoţit de sunetele guturale ale interpretului, timbrul capătă o calitate nouă, situată între culoarea vibraţiilor anciei metalice şi mormăitul bucal. Anume din aceste perspective în trecut drâmba era solicitată în ansamblurile instrumentale pentru a ţine isonul, hangul. Deloc nu întâmplător la strămoşii noştri, după afirmaţiile lui P. Brâncuşi: „drâmba vreme îndelungată a fost un instrument cu pretenţii de virtuozitate" [P. Brâncuşi, 3, p. 174].

Timbrul drâmbei era binevenit pentru a reda intonaţiile asemănătoare ursului, roiului de albine, personajelor cu caracter bosumflat, mormăitului şi intonaţiilor plastice: murmurului izvorului, trăncănelei căruţei ş.a.

Numărul armonicilor la drâmbă nu este mare şi, de regulă, aceştea sunt inarmonici. Intensitatea armonicilor poate fi egală sau chiar să depăşească intensitatea tonului fundamental. De tehnica limbii depinde atât schimbarea armonicilor, cât şi timbrul sunetului (strident sau moale).

Tehnica de execuţie la drâmbă nu prezintă dificultăţi deosebite. Interpretul formează sunetele în mod instinctiv, tot aşa cum fredonează o melodie vocală. O parte a instrumentului este situată în cavitatea gurii (arcul încovoiat), iar cealaltă parte, întoarsă cu tăietura anciei în afară, se ţine de arc cu mâna stângă, fiind totodată apăsată cu tăieturile libere ale pensetei spre dinţii din faţă. Degetul mâinii drepte ciupeşte cârligul anciei, făcând ca acesta să vibreze într-un ritm necesar. Cavitatea gurii serveşte drept cameră de rezonanţă şi, totodată, pentru producerea sunetelor burdonice. Limba îndeplineşte funcţia de formator al armonicilor tonului fundamental. De la apropierea vârfului limbii de dantura din faţă armonicii se ridică, iar de la retragerea limbii – armonicii se coboară. Tonul fundamental este acordat cu aproximaţie la o oarecare înălţime (f_1,e_1,d_1), armonicii se formează cu ajutorul limbii şi camerei de rezonanţă (cavitatea bucală), de examplu, melodia *Kindia* [vezi: *Anexa II,* ex., 8].

Pentru drâmbă sunt mai accesibile melodiile de dans cu mişcări de intervale descendente. Însă drâmbarii execută şi texte cu intervale ascendente [vezi: *Anexa II*, ex., 9]; uneori şi cu intervale de mişcare combinată, de exemplu, *Hangul* [vezi: *Anexa II*, ex., 10].

Sonoritatea drâmbei este binevenită pentru repetarea de multe ori a formulei melodice şi ritmice a motivului iniţial cu un ambitus restrâns [vezi: *Anexa II*, ex., 11]. Cu acelaşi scop se utilizează drâmba la executarea dansurilor cu ritm axac, de examplu, *De scoaterea zestrei*, la 7/16 [vezi: *Anexa II*, ex., 12].

Din punctul de vedere al coexistenţei sonore cu alte instrumente, drâmba se contopeşte, destul de eficient, cu cele din categoria cordofone (vioară, cobză, chitară).

Utilizarea drâmbei a fost destul de frecventă în practicile muzicale la moldoveni, la acompanierea dansatorilor şi interpreţilor vocali, în ansamblurile instrumentale, în cele de colindători, în rândul copiilor. Instrumentul era confecţionat şi utilizat ca o bijuterie, bucurându-se de un succes rodnic, mai ales, în rândul populaţiei de la sate. În compania fluierului, drâmbei, tobei se jucau nunţi, cumătrii; de drâmbă erau însoţite diverse sărbători şi datini folclorice.

Darămite, drâmba era folosită la ţiganii şatrari, ambulanţi. Adesea, meşterii fierari confecţionau o potcoavă cu ancie metalică în scop utilitar, de a-i învăţa pe tineri să bată ritmic, în tonul sunetelor monotone ale drâmbei, cu ciocanul mare în nicovală. Tot la ţigani se utiliza drâmba în unele dansuri de nuntă şi cumătrii.

Se spune că în secolul al XIX-lea meşterul german I.Chaibler a confecţionat în baza drâmbei un instrument profesionist concertistic numit ***aura*** (de la cuvântul grec *aola* – adiere), care era alcătuit din mai multe drâmbe instalate pe un disc, care forma în succesiune o scară cromatică aidoma flaşnetei. Însă acestui instrument nu i-a fost sortit să se bucure de o largă răspândire, ci, dimpotrivă, să fie de izbelişte.

Actualmemte drâmba o putem auzi doar în unele ansambluri etnofolclorice. Ea poate fi folosită cu succes în cadrul muzicierii la orele de educaţie muzicală şi în activităţile muzicale extracurriculare.

4.1.3. C l o p o t e l e

It. campana; fr. cloches; germ. Glocke; engl. bell; span. campana; lat. clocca; grec. Kodon; rus. Kolokol.

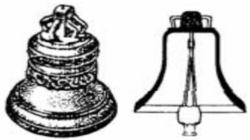


Figura 17. **Clopote**

Istoricul. Naşterea clopotului se pierde în întunericul veacurilor şi deocamdată organologia, arheologia nu vine cu careva concretizări vizând locul şi timpul când a fost turnat primul clopote. Un lucru este cert, la strămoşii noştri clopotele de-a pururi a servit drept unealtă de semnalizare: "La înmormântare vecinii sunt chemaţi prin zvon de clopote" [D. Cantemir, 9, p. 187] sau pentru a comunica despre evenimente tulburătoare: "… în zilele, în care se pregăteşte înmormântarea, *clopotele* tuturor bisericilor nu se ogoiesc nici pentru o clipă, nici ziua, nici noaptea" [ibid., 9, p. 143].

Scrierile istoriografice atestă că geţii, care locuiau pe teritoriul Carpato-Nistrean utilizau intens tehnologii de turnare a metalului pentru confecţionarea uneltelor din bronză şi cupru. E posibil că anume în această perioadă istorică de extindere a relaţiilor băştinaşilor cu oraşele-colonii greceşti Tira (Cetatea Albă) ş.a. să-şi fi făcut apariţia primele organe sonore de tipul clopotului: clopoţei, tălăngi, zurgălăi. Spaţiul utilizării instrumentului este destul de vast. Arheologii semnalează despre descoperirea clopotelor turnate din bronză pe teritoriul Asiei sud-estice, Orientul Îndepărtat, în Europa.

Despre apariţia clopotului în timpurile îndepărtate ne mărturisesc legendele, obiceiurile în care este prezent instrumentul simplu şi, totodată plin de magie şi farmec sonor. Un obicei vechi spune că clopotele se utiliza în cadrul parodiei *Nunta Cornilor* (luna după lăsatul secului de Paşti). Clopotele era agăţat pe un copac din curtea bisericii. În clipele de disperare, când asupra localităţilor rurale sau urbane se adunau nori grei, însoţiţi de descărcări electrice abundente, oamenii trăgeau clopotele pentru a goni primejdia. Sunetul prelung şi curgător al clopotului este cântat în poezii: "Spre fulminanta clipă curg clopotele grave".

Mână în mână cu clopotele a păşit pe făgaşul istoric al neamului *clopoţelul*, instrument de proporţii mai mici, utilizat în trecut mai mult ca bijuterie sonoră în ceata de colindători, accesoriu al faetoanelor şi săniilor boiereşti (ex., cântecul popular *Sanie cu zurgălăi*), la hamurile cailor călăreţilor de vornicei (obicei practicat în sudul Moldovei) ş.a.

Istoria cunoaşte exemple, când clopotele era confecţionat din sticlă (Suedia), ţiglă (Etiopia) şi alte materiale. Se spune că în 1929 în oraşul Meysen din Germania meşterii au făcut un şirag excepţional de clopote (37) din porţelan, unde fiecare producea un anumit ton.

Clopotele este un instrument staţionar, dificil pentru transportare, de aceea utilizarea acestuia în orchestre şi spectacole a făcut să se recurgă la confecţionarea instrumentului prototipic, alcătuit dintr-un şir de tuburi

metalice de diferite mărimi, care sunt puse în vibraţie de la lovirea ciocănelelor sau cu ajutorul unui mecanism de ciocănele cu claviatură. Clopoţeii adesea sunt înlocuiţi cu un instrument care constă din mai multe plăci din fier, lovite cu ciocănele, aidoma metalofonului utilizat de copii.

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

După înfăţişarea sa clopotele se aseamănă cu o scârtă de fân, cu o cupă răsturnată. Corpul instrumentului constă din fundal, poale şi pendul, turnat, de obicei, din bronză, fontă cu adausuri ale altor materiale (argint, platină, aur). Poalele instrumentului adesea sunt ornamentate în stilul epocii şi tradiţiilor culturale ale poporului respectiv. Dimensiunile clopotului se apreciază mai mult după greutatea acestuia, care poate varia de la câteva kilograme până la sute de tone (circa două sute de tone atestă exponatul muzeistic *Clopotele ţarului* din Moscova). Pe clopotniţele urbane şi rurale din Moldova sunt instalate clopote de proporţii mijlocii, care fiind în ansamblu de la 3 până la 11, variază în greutate de la 20-25 kg până la 7000 kg.

Ca un ecou al trecutului, prezentului şi viitorului sună *melodiile dăngănitoare* ale clopotelor de la clopotniţele[2] bisericilor din Moldova şi în corul acesta divin dau tonul: clopotniţa de la Mănăstirea Noul Neamţ, Chiţcani, Slobozia (fondată în 1864); Cuhureştii de Sus (1913); catedrala Sfântul Nicolae din Bălţi (1791); mănăstirea de la Căpriana (1820); Japca, Camenca (sec. XVIII); Sfânta Treime din Larga (din lemn, 1897); mănăstirea Curchi (1870); biserica Constantin şi Elena din Chişinău; mănăstirea Bistriţa (1407).

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Clopotele nu dispune de o înălţime anumită de sunet în sensul acordării la o frecvenţă precisă, măsurată în hertzi. Instrumentul produce un dangăt prelung, zgomotos, zăngănitor, mai acut sau mai grav, în dependenţă de mărimea sa.

Sunetul se emite prin lovirea pendulului în poalele clopotelui. La partea inferioară a pendulului există un inel de care este legată o frânghie cu care se pune în mişcare pendulul.

[2] *Clopotniţă* - construcţie izolată sau ridicată de asupra pridvorului sau naosului unei biserici pentru adăpostirea clopotelor. Clopotniţele izolate sunt cunoscute de pe timpul lui Ştefan cel Mare (sec. XV). Spre exemplu, clopotniţa bisericii din Piatra Neamţ; turnul tezaurului de la mănăstirea Putna; de la Catedrala Sfântului Nicolae din Bălţi, reconstruită în 1995 de mecenatul Nicolae Chiriliciuc. În secolele 16-18 multe mănăstiri (Dragomirna, Golia) erau prevăzute cu turnuri-clopotniţe, care erau, în acelaşi timp, şi turnul porţii principale. Bisericile din lemn erau prevăzute cu clopotniţe izolate, numite în popor zvoniţe, cuvânt de origine slavă.

Utilizarea şi repertoriul. Clopotele în număr de 3-11 se folosesc pentru semnalizare la biserici [vezi: Anexa II, 13]; pentru alarmă.

Clopotele este reflectat în lucrările compozitorilor clasici: *Clopotele din Corneville*, operă în trei acte de Plangette, Paris, 16 aprilie 1877; *Clopotul scufundat*, operă în 4 acte de Respighi, Hamburg, 18 noiembrie 1827.

În orchestrele simfonice sunt folosite instrumente asemănătoare după sunet cu clopotele, confecţionate din tuburi metalice de diferite dimensiuni, instalate pe un stativ şi lovite cu ciocănele. De pildă, compozitorul V.Zagorski foloseşte clopotele [vezi: *Anexa II*, 14] în simfonia *Do major* (1956), în mişcarea a doua. Dangătul clopotelui (it. campane) pe fundalul sonor al viorilor şi flautului, care intonează cu surdină tema principală, ne relevă imaginea durerii sufleteşti, a unei pierderi îndurerate, a unui sentiment de doliu.

Clopotele îşi găseşte locul în multe lucrări muzicale cu intonaţii de durere, de regret, de doliu, formate, mai ales, pe treptele a VI-a, a V-a sau a II-a şi a IV-a. în asemenea intonaţii noi auzim dangătul clopotelui. *Intonaţiile clopotelui* le putem sesiza în preludiile lui George Enescu (Preludiu fa-diez-minor); Serghei Rahmaninov (Preludiu re-minor, op. 23); Ştefan Neaga (Preludiu do-minor) ş.a.

Clopotniţa trosneşte, în stâlpi izbeşte *toaca*,
Şi străveziul demon prin aer când să treacă.
(M. Eminescu, *Melancolie*).

Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic,
Rumenind străvechii codri şi castelul singuratic,
Şi-ale râurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot –
De departe-n văi coboară tânguiosul glas de clopot.
(M. Eminescu, *Călin*).

4.1.4. C l o p o ţ e l u l

It. campanello; fr. clochette; germ. Glöckchen; eng. hand bell; span. campanillo; lat. tintinabulum; grec. kodoniskos; rus. kolokolicik

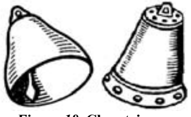


Figura 18. **Clopoţei**

Clopoţelul reprezintă un instrument identic cu clopotele, fiind de dimensiuni mici şi, spre deosebire de confratele său, el are un sunet clincănitor, strident, metalic.

Utilizarea clopoţelului este destul de vastă. El este un accesoriu obligatoriu în peisajul datinilor de iarnă. De exemplu: *Capra, Breaza, Jocul Ţurca, dansurile rituale cu măşti* sunt însoţite de clopoţei, panglici, ultimul "plăsmuit după cum se pare din ură faţă de turci în timpuri mai vechi" [D.Cantemir, 9, p. 194]. Clopoţelul este larg utilizat în practicile păstoreşti, de rând cu talanga, pentru a delimita turmele de oi. În multe sate din Moldova clopoţeii completează acel exotic tablou sonor, care este reprezentat prin împodobirea *căiuţilor*, datină însoţită şi de alte instrumente populare (tălăngi, zurgălăi, trompetă ş.a.). unul sau mai mulţi clopoţei înşiraţi pe un colan din piele, servesc drept acompaniament sonoric în cadrul tradiţionalului Pluguşor de Anul Nou.

Drept confirmare că clopoţelul în toate timpurile a avut semnificaţia de a chema, a aduna, a vesti, serveşte clopoţelul şcolii, care semnalizează începutul şi sfârşitul lecţiilor şcolare.

Clopoţelul şi-a depăşit funcţia utilă şi azi este frecvent răspândit în ansamblurile folclorice, în activitatea muzicală instrumentală elementară din grădiniţele de copii şi şcoala primară. Spre exemplu, clopoţelul completează imaginea muzicală caracteristică în piesele cu acelaşi nume: Clopoţelul, muz. de V. Rotaru, vers. de V. Galaicu; *Sanie cu clopoţei*, muz. de A. Agafonnikov; *Căruţă cu zurgălăi,* muz. de A. Sokireanski [vezi: *Anexa II*, respectiv: ex., 15, 16, 17].

4.1.5. T a l a n g a

It. bubbalo, campanaccio; fr. sonnaille; germ. Kuhglocke; engl. cow/cattle; span. cencerro; grec. coidoina; rus. kolokolicik

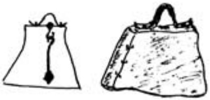


Figura 19. **Talangă**

Istoricul. Talanga este un instrument popular de percuţie, autofon. Din cele mai străvechi timpuri, odată cu începutul păstoritului şi, mai ales, a oieritului şi vităritului, pentru a înlesni munca păstorilor de turme, la

gâtul oilor sau vitelor (animalele care conduceau turmele, cirezile şi numite ghizi) păstorii atârnau nişte unelte bizare din tablă metalică cu un pendul de piatră (metal). În timpul când turma păştea liniştit, zgomotul de la talangă avea un ritm domol, iar când turma era speriată de o fiară sălbatică, intensitatea şi ritmul zăngănitului instrumentului se schimba într-o nuanţă alarmantă.

Talanga nu şi-a epuizat utilitatea nici în zilele noastre, fiind doar înlocuită în majoritatea localităţilor cu clopoţelul.

Instrumentul e vehiculat în Moldova sub diverse denumiri: *talancă, zalancă, talancoi, malancă* (satele transnistrene); *zurgălău, clopoţel* (nordul Moldovei), *zdrâncană* (localităţile codrene).

Ergologia şi tehnologia instrumentului.

Talanga întru totul corespunde principalei sale funcţii utile de a semnaliza, adică a zvoni, a răspândi, a anunţa/atenţiona pe cineva despre ceva.

Această circumstanţă denotă construcţia elementară a uneltei sonore. Corpul constă dintr-o cană din tablă metalică (de alamă, oţel sau alte aliaje) puţin lăţită, dinăuntru înzestrată cu un pendul, aidoma celui al ceasornicului, confecţionat din os, piatră sau, de regulă, din metal. Elementele instrumentului nu au dimensiuni strict stabilite. Corpul talangii poate avea: adâncimea (de la poale până la fundul cănii) -–50-85 mm, perimetrul poalelor – 100-145 mm; lungimea pendulului – 45-83 mm, frânghia sau cureaua de piele pentru agăţarea talangii de gâtul vitei are 45-65 cm.

Tehnologia confecţionării talangii este destul de simplă. Se ia o tablă metalică subţire, se taie în formă de trapez. În locul liniilor punctate (vezi: desenul din *fig. 20*) tabla se îndoaie în aşa fel ca să capete forma pălăriei turtite. Marginile laterale apropiate se nituiesc sau se leagă cu sârmă. Pendulul se fixează în partea de sus. În anii postbelici talanga deseori era confecţionată din cartuşul tunului.

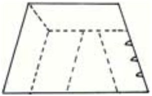


Figura 20

Posibilităţile sonore şi tehnica executării.

Forma plată a instrumentului face ca acesta să se clatine într-o anumită direcţie şi anume, vita, aplecând capul spre păşune, alergând, mătăhăind din cap de căldură, face ca talanga să se clatine în ritmul

respectiv. În momentul de repaus, când vita nu întreprinde mişcări cu capul sau corpul, instrumentul nu produce sunete. Talanga emite un sunet zgomotos, gălăgios, fără o anumită înălţime sonoră.

Spre deosebire de clopote, clopoţel, cu sonoritate pătrunzătoare, metalică, pentru talangă este caracteristic timbrul zăngănitor, caldaritor.

Utilizarea. Talanga, după cum am menţionat anterior, are o destinaţie pur utilă de semnalizare în uzul păstoresc. În anii de după război prin satele Moldovei cutreierau căruţaşii-terfari, care colectau de la lume obiecte şi haine uzate. Pentru a semnaliza sosirea în sat şi din mahala în mahala, ei agăţau la căruţe tălăngi. Talanga, clopoţeii erau accesorii inevitabili ai cetei de ţigani, turmelor de oi/capre şi de vite, la împodobirea steagului de nuntă, pentru caii scoşi la păscut şi puşi la piedică. O largă utilizare talanga găseşte la alaiul de colindători în ajunul de Crăciun, pentru susţinerea suportului ritmic şi intercalarea cu timbrul exotic: "… din loc în loc recitarea este întreruptă de strigătele de urare însoţite de acompaniamentul unui clopoţel sau al unei tălăngi" [P. Brâncuşi, 3, p. 54].

Clopoţelul, talanga, de asemenea, îşi face apariţia în partitura formaţiilor instrumentale: orchestra de instrumente populare, ansamblul etnofolcloric cu scopul de a reda în mod autentic imaginea sonoră a peisajului păstoresc în melodiile şi dansurile cu conţinut caracteristic, de exemplu, în melodia populară *Ciobănească* [vezi: *Anexa II*, ex., 18].

Talanga a devenit subiectul unor versuri populare: *Marmora caldă, în adânc or să vină / doina valahă, talanga şi cerbii.*

A exclude din istoria folclorică a neamului talanga, înseamnă a ştirbi sentimentele etnice, care ne transpun la izvoarele culturii străvechi. Renaşterea tradiţiilor, obiceiurilor, melodiilor mioritice – toate acestea devin un obiect de cunoaştere şi relevare cât mai vie în rândul contemporaneităţii. Drept exemplu bun de urmat este ansamblul etnografic *Tălăncuţa* din Chişinău (din 1980, condus de folcloristul Andrei Tamazlâcaru), activitatea rodnică a căruia are o influenţă fecundă pentru colectivele similare ce activează azi în şcoli, instituţii de învăţământ universitar, la căminele culturale şi chiar în rândul unor familii din Sofia (Drochia), Stepi-Soci (Orhei), Podoima (Camenca) ş.a.

4.1.6. T o a c a

It. simandra (ildiavolo); germ.Klopf Läute/brette;
engl. being sounded; grec.Simantron; rus. Barabanka.



***Figura 21*. Toacă**

Istoricul.

Toaca este un instrument popular de percuţie, autofon, format dintr-o placă de lemn lovită cu unul sau două ciocănele. Este practicată din cele mai vechi timpuri, făcându-şi apariţia în practicile muzicale, odată cu diferenţierea activităţii de muncă a omului. Iniţial instrumentul a fost confecţionat şi folosit în scop pur util, în special, pentru producerea anumitor semnale, având o istorie precreştină.

Originea acestui simplu instrument ne transpune în epoca neolitului agrar la zeiţa geomorfă *Marea Zeiţă*.

În ipostaza fitomorfă, spre deosebire de bătaia rituală a tobelor a căror geneză trebuie căutată la populaţiile pastorale şi războinice indo-europene, de la bătaia rituală cu Sorcova (de Anul Nou), bătaia pământului pentru a scoate căldura – la începutul anului agrar – şi de la bătaia grâului cu sulul de lemn, la bătaia nucilor de *Ziua Crucii* ş.a. [vezi: Obiceiurile populare, 31, p.19].

De bătaia toacei sunt legate multe obiceiuri populare. De exemplu, la strămoşii noştri de *Joimari* feciorii şi copiii efectuau o acţiune magică prin bătăi ritmice în toacă, chemând astfel spiritul celor trecuţi în altă lume să petreacă cu cei vii sărbătorile de primăvară. Cu toaca în mână şi strigături respective copiii alergau vara pe stradă alungând norii ameninţători care erau să aducă grindină peste vite, peste lanurile cu grâne.

În cultul bisericii creştine orientale glasul celui mai simplu instrument din lemn mângâie şi cheamă credincioşii, anunţă începutul zilei rituale şi principalele momente liturgice [ibid., 31, p. 19].

Sunetele produse la toacă se aseamănă cu cele ale <u>*caprei,*</u> care la sărbătorile divine la Anul Nou tocăie din ciocul de lemn. În trecut toaca servea şi pentru alungarea spiritelor nefaste pe dealuri, în gospodării, pe lângă biserici, cimitire la *Duminica Floriilor* şi *Duminica Tomii*.

În popor este vehiculată denumirea *ucigă-l toaca* (echivalentul it. *ildiavolo*), consacrată unei stele din constelaţia *Carul Mare*, care ar fi diavolul ce mănâncă boii carului.

În limba română cuvântul *toacă* reprezintă însuşi fenomenele produse în mod natural în momentul acţiunii de lovire ritmică cu ciocănelul în scândurică: t (a)-ca, t (a)-ca!

Un obicei frumos la *toacă* se practică şi în zilele noastre, mai ales, în satele codrene, care constă în marcarea timpului diurn legat de apropierea soarelui de linia orizontului, când se bate toaca la biserică în ajunul sărbătorilor şi se încetează munca agrară.

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

Forma instrumentului reprezintă o scândură dreptunghiulară cu grosimea de 10-15 mm, lungimea – 380-420 mm, lăţimea – 30-35 mm, la mijloc având nişte tăieturi laterale de formă ovală, care formează *gâtul* instrumentului. Scândura este confecţionată din lemn dur (brad, arţar, vişin, bambus). Ciocănelul prezintă o măciucă de lemn cu o lungime de 280-300 mm. Putem presupune că toaca a substituit uneltele arhaice – oasele de animale.

Posibilităţile sonore ale instrumentului sunt reduse, spectrul sunetului acordat la *g, f* este mai mic decât la alte instrumente de percuţie.

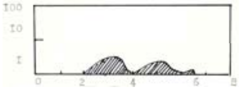


***Figura 22.* Spectrul sunetului de toacă**

Numărul frecvenţelor sonore la fel este minimal, timbrul sunetului depinde de locul loviturii în toacă (vezi: *fig.* 23): în cazul (a) timbrul este ţăcănitor, sonor, deschis; în cazul (b) – catifelat; în cazul (c) – sărac, opac.

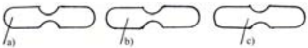


***Figura 23.* Schemă de toacă**

Numărul armonicilor la toacă nu este mare. Intensitatea armonicilor poate fi egală sau chiar depăşi intensitatea tonului principal. Caracterul

spectrului sunetului la toacă, într-o oarecare măsură, depinde de grosimea minimală a gâtului:



Figura 24

Mărimea *ho/h* determină gradul armonicilor inarmonici. De la schimbarea *ho* este posibilă atât schimbarea armonicilor, cât şi timbrul sunetului. Uneori executanţii la toacă, dulgherii, în vederea varierii timbrului, fac tăieturi piezişe la extremităţile instrumentului. Astfel, formarea timbrului instrumental, tonului fundamental depinde de calitatea lemnului, dimensiunile, locul loviturii, lăţimea gâtului.

Tehnica de execuţie la tocă nu prezintă careva dificultăţi. Instrumentul este accesibil pentru toate vârstele şi nu cere o pregătire muzicală specială, decât dor de a dispune de un simţ ritmic necesar pentru acompanierea melodiilor muzicale diferite după gen şi caracter. Interpretul ţine toaca în mâna stângă cu trei degete de parcă ar ţine lingura, iar în mâna dreaptă ţine ciocănelul. În timpul interpretării toaca poate fi ţinută în poziţie verticală sau orizontală. În ansamblurile muzicale ea, de obicei, se fixează pe un stativ montat pe corpul tobei mari pentru a lovi în toacă cu ajutorul a două ciocănele.

Utilizarea instrumentului este largă. El este practicat pentru acompanierea ritmică a cântecelor şi dansurilor în caracter vioi, în special, cu scopul: a) înviorării intonaţilor plastice [vezi: *Anexa II*, ex., 19]; b) însoţirii colindătorilor care cântă la fluier, vioară, tobă [vezi: *Anexa II*, ex., 20]; c) acompanierii ritmice a cântecelor folclorice copilăreşti [vezi: *Anexa II*, ex., 21]; d) susţinerii melodiilor cu imagini specifice [vezi: *Anexa II*, ex., 22, 23].

Pe timpuri, turmele de oi şi capre erau păscute aparte de cirezile de vite şi se preocupau de aceasta mai mult femeile şi copilandrii. Pentru a speria lupii şi pentru a acompania ritmic melodiile ciobăneşti păstorii de turme foloseau toaca, uneori legată cu o curea de margini şi agăţată de gâtul executantului.

Tot ce este posibil ca între *toacă* şi *toccată*, piesă pentru pian şi orgă de virtuozitate cu durate de sunete mărunte, să existe o legătură rudimentară. *Toccata*, cuvânt de origine italiană, cu sensul de "atingere" îşi găseşte rezonanţa sa în enigmatica tendinţă creativă a omului de a scoate sunet din orice esenţă simplă cum este *toaca* şi de a organiza sunetele obţinute pe parcursul evoluţiei istorice într-o ordine metrico-

melodică şi armonică logică cum este *toccata*. Dacă suprapunem *toccata* cu *toaca*, ne dăm seama că, întrucât aceste două fenomene sunt distanţate, tot într-atât ele sunt şi apropiate. Acest lucru îl depistăm dacă suprapunem ritmul *Toccatei re minor* de I. Bach şi executarea acestui ritm la toacă cu ţăcăneala ei specifică: ta-ca-ta, ta-ca-ta-ca-ta-ca [vezi: *Anexa II*, ex., 24].

Şi, osteniţi, oamenii cu coasa-n spinare
Vin de la câmp; *toaca* răsună mai tare,
Clopotul vechi umple cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.
(M. Eminescu, *Sara pe deal*).

4.1.7. C a p r a

It. capra; fr. chèvre; germ. Ziege; engl. nanny goat ; span. cabra; lat. căpella, capra-ae; grec. gyda; rus. koza

Istoricul. Capra reprezintă un instrument muzical popular zoomorf, autofon, ritual. Denumirea instrumentului provine de la forma capului de capră, personaj obligatoriu în scenariul sărbătorilor divine la Anul Nou.

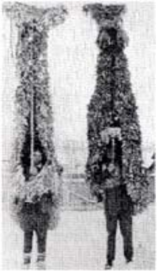


***Figura 25.* Capră**

Funcţia instrumentului, împodobit cu panglici de diferite culori, constă în tocăirea din ciocul de lemn a ritmului caracteristic. Din cele mai vechi timpuri capra este un element integru al jocurilor cu caracter de pantomimă, care se joacă sub diferite denumiri: *breaza, turca, cerbul*, pe la casele oamenilor la anumite sărbători. De rând cu capra-instrument în

ceata de colindători mai poate fi utilizată şi capra-mască, mişcările căreia nu se supun unor anumite scheme şi reguli. Caracterul mişcărilor şi comportamentului caprei este de natură capricioasă, cu toane, schimbător, inconsecvent. Caracterul jocului caprei, fiind improvizaţional de felul său, preferat de strămoşii noştri şi cu mai multă pietate admirat de contemporaneitate, a fost preluat de muzicienii profesionişti în calitate de subiect muzical-artistic în creaţiile cu numele de *capriciu*, derivatul cuvântului *capră*. *Capriciu*, piesă de virtuozitate, deopotrivă cu personajul zoomorf *capra*, este destul de contrastantă şi imprevizibilă în dezvoltarea subiectului muzical, cu efecte de luciditate melodico-ritmică şi armonică abundentă. Drept exemplu pot servi: *Capriciul italian, piesă simfonică, op. 45* de P. Ceaikovski (1880); *Capriciul spaniol, Suită simfonică, op. 23* de N. Rimski-Korsakov (1887).

Ergologia şi dimensiunile instrumentului

Instrumentul reprezintă chipul capului de capră, confecţionat din lemn uscat. Accesorii principali sunt: maxilarul de sus, maxilarul de jos, frânghia şi mecanismul de încheietură. Partea superioară este imobilă, iar partea inferioară (maxilarul de jos) este mobilă. Ultima este fixată în partea gâtului cu ajutorul unui mecanism mobil de încheietură. Pentru a face ca maxilarul de jos să se lovească de partea superioară, există un şnur (frânghie) fixat cu un capăt de mijlocul maxilarului de jos şi tras printr-o fisură a maxilarului superior şi gâtlejului improvizat.

Dimensiunile instrumentului nu prezintă o constantă. Acestea pot varia în dependenţă de materialul care este la îndemână, gustul meşterului, tradiţiile localităţii ş.a. De exemplu, meşterul popular Efim Mazur (64 de ani) din Bălan (Râşcani) preferă să confecţioneze capre şi căluţi pentru cetele de colindători din rândul copiilor. instrumentele acestui meşter atestă dimensiunile: lungimea capului de capră – 280 mm, iar înălţimea – 125-130 mm.

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Posibilităţile sonore ale acestui instrument simplu sunt reduse. Tocăneala sau clămpăneala a două părţi de lemn poate fi comparată cu efectul sonor al pocnitoarei sau biciului, confecţionat din două scânduri; cu bătătoarea pentru cânepă, utilizată până mai odinioară în satele Moldovei; cu pocnitura biciului (harapnicului) ş.a.

Executantul ţine cu o mână capra de gâtul improvizat din lemn, iar cu altă mână trage de frânghie în ritmul necesar, obţinând efectul sonor de ţăcăneală.

Utilizarea şi repertoriul.

Spre deosebire de alte instrumente populare, *capra* are o destinaţie specială – însoţirea dansurilor folclorice cu măşti la sărbătorile de iarnă.

Repertoriul instrumentului ţine, de obicei, de melodiile jocurilor locale, însă există şi dansuri destinate special caprei: *Jocul caprei; Capra* [vezi: *Anexa II*, ex., 25, 26].

"În nordul Moldovei cortegiul de măşti dispune de un grup de *căiuţi* frumos împodobiţi, datina fiind însoţită de zurgălăi, tălăngi, buhai, bucium, corn etc. Însoţite de muzică, de clinchetul clopoţeilor şi de personaje caracteristice cu uncheşii, mirele şi mireasa, ursari" [P. Brâncuşi, 3, p. 57].

Mihai Camilar consemnează referitor la utilizarea caprei de Anul Nou: "Scheletul de lemn, al cărui element central este capul (…) scoate celelalte sunete, este împodobit cu oglinzi, mărgele, beteală, panglici, năframe plasate fie pe coarne, fie pe corp" [M. Camilar, 8, p. 41].

4.1.8. D u r u i t o a r e a



Figura 26. **Duruitoare**

a) morişcă; b) hârâitoare; c) rozătoare

Duruitoarea reprezintă un instrument autofon vehiculat în Moldova din vremuri vechi sub diferite denumiri: *hârâitoare, morişcă, bubuitoare, zornăitoare, zuruitoare, sunătoare, zăngănitoare* ş.a. La alte popoare instrumentele similare poartă denumirile: rus. *treşciotka*; fr. *roulenent*; adâghei: *phacici*; it., span: *rattle*, *raganella*; lit. *trideksnis*, *erkulis*, *trumulits*; let. *puşcainis*.

Instrumentul apare sub diferite aspecte formative: 1) dintr-un şir de plăci din lemn unite la extremitatea superioară cu o frânghie sau un arc metalic (*fig*. 26, b); un pivot din lemn zimţuit, în prelungire cu un mâner, axat pe un stativ dreptunghiular cu o stinghie elastică la mijloc (*fig*. 26, a); o scândură din lemn zimţuită, frecată cu o baghetă (*fig*. 26, c).

Primul instrument este alcătuit din 4, 6, 8 şi mai multe plăci din lemn unite cu un arc metalic sau cu o frânghie. Plăcile sunt separate prin inele şi

au o formă piramidală. Dimensiunile instrumentului: a) lungimea – 130-150 mm; b) lăţimea extremităţii superioare – 30-40 mm; c) lăţimea extremităţii inferioare – 60-80 mm; d) grosimea plăcii – 0,5-0,6 mm. Plăcile sunt confecţionate din lemn uscat (brad, nuc, salcâm).

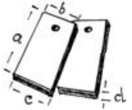


Figura 27. **Plăci**

Cel de-al doilea reprezentant (*fig*. 28) are următorii accesori: stativul dreptunghiular, ancia (uneori 2-3 ancii) elastică, fixată de corpul stativului (partea opusă a axei de rotire), pivotul zimţuit şi mânerul. Dimensiunile accesoriilor instrumentului: a) lungimea – 240-250 mm; b) lăţimea – 80-100 mm; c) lungimea anciei – 190,5-200,5 mm; d) lungimea şi grosimea mânerului – 120 mm / 20 mm; e) adâncimile dintre zimţi – 0,5 mm; f) diametrul exterior al pivotului – 50-60 mm.

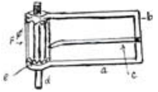


Figura 28. **Morişcă**

Posibilităţile sonore.

Instrumentul produce sunete specifice, cu nuanţă scârţâietoare, zdrângânitoare, dogită.

Tehnica de execuţie la duruitoare este destul de simplă. Executantul ţine cu o mână instrumentul de arcul metalic, producând sunetele prin scuturare în ritmul necesar. Uneori executantul cu o mână scutură duruitoarea, iar cu cealaltă blochează mişcarea plăcilor pe arc. Uneori este practicat procedeul de batere a instrumentului în picior.

Morişca se ţine de mâner şi se face avântul în aşa fel ca stativul să se rotească pe axa pivotului (în tempo necesar), de obicei, împotriva arcurilor de ceasornic. În timpul rotirii stativului ancia elastică scapătă din adânciturile dintre zimţi, producând scârţâială specifică.

În unele localităţi sunt practicate instrumente cu două şi trei ancii, ceea ce face sonoritatea mai vastă.

Utilizarea instrumentului poartă un caracter diferenţiat şi anume, în antichitate duruitoarea era folosită în scopuri magice. Primul tip se utiliza în formaţiile instrumentale populare pentru acompanierea muzicii de dans (*ostropăţ, ca-la-breaza, polca* ş.a.).

Al doilea reprezentant este utilizat mai mult în ansamblurile etnofolclorice la sărbătorile calendaristice (*colindul, iţele* ş.a.).

Ţăranii le foloseau în livezi pentru sperierea păsărilor; copiii le utilizau în jocurile captivante şi la anumite sărbători. Duruitoarea se combină reuşit cu sonoritatea muzicuţei, chitarei, acordeonului [vezi: *Anexa II*, ex., 27].

La acest capitol P. Brâncuşi scrie: "Duruitoarea sau scârţâitoarea este o jucărie pentru copii folosită de băieţi şi fete în miercurea ce precede Paştele în timpul colindării din casă în casă după ouă roşii" [P. Brâncuşi, 3, p. 174].

Duruitoarea, cu toate tipurile de instrumente enunţate, actualmente este frecvent utilizată în practicile de muziciere vocal-instrumentală a preşcolarilor şi elevilor din clasele primare, mai ales, pentru susţinerea acompaniamentului intonaţiilor caracteristice: căderea apei în cascadă; de voiciune; plăpânde; de mormăire (mârâire, bodogăneală, morocăneală); de misterie; de alarmă (nelinişte, tulburare, îngrijorare) spaimă ş.a.

4.1.9. B i c i u l

It. frusta; fr. fouet; germ. Pletsche; engl. whip; span. látigo;
lat. fasciculus; grec. fraghiălion; rus. Knut.



Figura 29. **Bici**

Biciul, instrument util străvechi, împletit din curele sau făcut din vână de bou, cânepă. În uzul dialectal se întâlneşte sub denumirile: *gârbaci*, *cravaşă* (format dintr-o fâşie de piele, folosit la călărie pentru îndemnarea calului); *harapnic*, *dişi*, *biciuşcă* (de dimensiuni mai mici şi mai subţire decât biciul); *puhă*, *codilişcă* (în Transnistria). În robie, cu biciul erau pedepsiţi robii care se împotriveau autorităţilor. De aici a pornit verbul cu semnificaţia *a biciui*, la figurat – a critica cu asprime, fără cruţare.

Biciul era confecționat, de obicei, de hămurari.

Ergologia şi dimensiunile.

Biciul reprezintă o unealtă-instrument autosonor din: mâner de lemn sau os, care reprezintă o vargă cu lungimea de 350-450 mm şi diametrul de 20-25 mm; pocnitoare, cosiță împletită de hămurari iscusiți din panglici din piele crudă de vită sau, rareori, din ață groasă (tort) de cânepă. Mânerul este confecționat din lemn trainic şi elastic: vişin, nucar, nuc ş.a. Uneori, pentru a mări elasticitatea mânerului, la extremitatea de care se prind panglicile de unire a pocnitoarei, varga acestuia, la o lungime de 100-150 mm este tăiată în feliuțe subțiri de nuiele şi împletite, aidoma cosiței pocnitoarei. În satele transnistrene panglicile sunt împodobite cu năframă din aceeaşi piele. Pocnitoarea sau cosița are o lungime de circa 2,20-2,50 metri cu o subțiere treptată, ajungând la extremitatea inferioară (sau coadă) cu un şfichi. De la acest cuvânt porneşte însăşi acțiunea de *a şfichiui*, a biciui.

Tehnica emiterii sunetului.

Instrumentul se ține cu o mână sau cu ambele mâini. De la avântul energic al biciului pocnitoarea se aruncă în sus şi, cu o mişcare tot atât de energică, este scuturat în direcția coborâtoare. Dat fiind că pocnitoarea are un diametru neomogen pe tot parcursul corpului elastic din piele, este natural că şi presiunea pereților de aer formate de la contactul acesteia în urma alunecării energice va fi în diferite puncte diferită. Presiunea fiind mai mare în golul lăsat de partea superioară (de lângă mâner) a pocnitoarei, face ca forța aceasta să se răsfrângă asupra strâmtorii inferioare, astfel producând explozia necesară, sau aşa numita pocnitură.

Pentru a pocni cât mai tare vârful sau stârcul biciului se împleteşte din mătase. Spre deosebire de biciul folosit de colindători, păstorii, căruțaşii folosesc bice cu codărâşte lungă pentru îndemnarea cailor la mers şi bice groase cu coadă groasă şi scurtă pentru a flagela boii, a goni oile la păşune.

Dimensiunile. Lungimea şi diametrul descendent al pocnitoarei sunt următoarele: diametrul superior – 25-26 mm; diametrul inferior – 1-2 mm. Lungimea este de 2500 mm.

De la strămoşii noştri şi până în perioada postbelică în satele Moldovei erau frecvent utilizate de către vânători pocnitoarele confecționate din două scânduri plate şi bătătoarea (rus. *trepalo, valiok*) folosită la baterea cânepei. Copiii confecționau pocnitoare din hârtie, din curea lată etc.

Timbrul este strident, pocnitor, asurzitor, exploziv, înspăimântător.

Utilizarea biciului (pocnitoarei) este destul de restrânsă. Acesta se întâlneşte în mâinile ciobanilor, păstorilor de vite cornute mari pentru a

aduna turmele, cireada, pentru anumite semnalizări, cum că vine ploaia, că se apropie o primejdie, uneori în dansurile păstorilor. Istoricii ne mărturisesc că biciul a fost utilizat şi ca unealtă de împodobire a straielor, şi anume, înlocuia cingătoarea la bărbați sau ca atribut obligatoriu al unor boieri ca semn distinctiv. În acest context D. Cantemir consemnează: "Vătaful de aprozi de divan, şeful aprozilor divanului, funcția lui e identică cu funcția unui ceauş-paşa la turci. El este mai mare peste aprozi şi urmăreşte ca îndeplinirea hotărârilor domnului în privința unui furt sau a unei datorii neîmplinite să fie făcute la timp, rânduieşte pe cei veniți la judecată, ca semn al slujbei sale are un *bici* cu mâner suflat cu argint. Vătaful de stolnici este şeful servitorilor de la masa domnului şi când aceia aduc bucate de la bucătărie, el îi conduce cu un *bici* în mână, dar fără mâner de argint" [D. Cantemir, 9, p. 127].

Sunetul biciului este izbucnitor, aidoma unei împuşcături şi provoacă cu sine o senzație de promptitudine apărută pe neaşteptate, prin surprindere care face efectul sonor deosebit. Sunetul instrumentului se aseamănă mult cu zgomotul trăsnetului cu nuanțe îngrozitoare, bubuitoare. Tocmai de aceea în pedagogia populară biciul servea deseori ca atribut de speriere, atenționare a copiilor. Ion Creangă în faimoasele *Amintiri din copilărie* scria că în şcoala din Humuleşti harapnicul era botezat *Sfântul Neculai din cui*.

Biciul n-a căzut în dizgrație, el este larg solicitat şi azi.

Ca semnificație a vitejiei şi bărbăției feciorii-colindători, îmblând cu Pluguşorul, după anumite fraze de declamație, în compania buhaiului, mânând boii, pocnesc din bici, îndemnând: "Mai mânați şi-ndemnați", pocnesc din bici, strigând: Hăi! Hăi!



***Figura 30.* Pocnitoare**

Biciul este utilizat în ansamblurile etnofolclorice, în orchestrele simfonice, de obicei, sub forma a două scânduri, *pocnitoare* (*fig*. 30) pentru a reda efectele sonore ale trăsnetului, împuşcăturilor, intonațiilor muzicale cu nuanțe îngrozitoare, de alarmă, nelinişte, de răzbunare.

4.2. INSTRUMENTELE MEMBRANOFONE

4.2.1. T o b a   m a r e

It. tamburo (grand cassa) ; fr. tambour; germ. Trommel; engl. drum; span. tambor; lat. tympănum; rus. bolişoi baraban



***Figura 31.* Tobă mare**

Istoricul.

Toba mare reprezintă un instrument de percuție, membranofon, cu o istorie străveche, caracteristic pentru toate popoarele lumii cu diverse denumiri*:* *banigu* (la chinezi provine de la etimologia cuvintelor *bani* – o scândură de lemn şi *gu* – tobă); *tudzuci* (generic pentru o serie de tobe la japonezi în formă de ceasornice de nisip); *ciango* – tobă cu sită de lemn utilizată la uzbeci şi tadgici; *tiumâr* – tobă mare cu două membrane utilizată la poporul mariisc.

La francezi, italieni, spanioli instrumentul poartă denumirea de *tambur*, cuvânt împrumutat de la popoarele orientale. Spre exemplu, la uiguri cu cuvântul *tambur* este vehiculat un instrument cu corzi ciupite, acelaşi tip de instrumente poartă numirea de *tanbur*, *tambur* la indieni, persieni, curzi, turci. Denumirea de *tambur*, instrument cordofon, este oferită pentru tobă, instrument membranofon, nu întâmplător. Drept motiv a servit specificul comun al acțiunii de a zdrăngăni cu nuanță amenințătoare. Sinonimul cuvântului *tambur* este cuvântul *cilindru*. Tocmai de aceea în Franța şi în alte țări în secolele X-XI instrumentele cilindrice acoperite la extremități cu membrane erau numite *tambur*, *tamburin* (în Valahia – *tobă*).

La popoarele slave (ruşi, bieloruşi, ucraineni) instrumentul poartă denumirea de *baraban*, de la verbul *barabaniti*, adică a ciocăni şi sinonimele: a bate, a zdrăngăni (la cordofone ciupite).

În practicile muzicale turceşti era vehiculat cuvântul tulumbaz (tulumbazi, tulumbaşi), nume generic pentru o serie de instrumente de percuție populare; membranofone cu înălțime nedeterminată (tobe mari şi

mici, daireaua înzestrată cu clopoței, zurgălăi; membranofone cu înălțime determinată, tumbelechiuri, tumbechiuri (timpane) în care se lovea cu o baghetă din cupru sau un bici din piele, bombat); cordofone (țambale portabile utilizate în armata turcească).

În limbile latină şi greacă toba este numită respectiv: *tympănum, sitympanon, ceea* ce în traducere înseamnă membrană.

Cât priveşte denumirea instrumentului la moldoveni, *toba/doba* îşi are începuturile sale într-un obicei agrar cu acelaşi nume, structurat după modelul colindelor, practicat la Anul Nou, sinonim cu Pluguşorul (în ținuturile carpatice). *Doba* sau *toba,* instrument preistoric în dansurile de inițiere războinică, vânătorească, reprezenta glasul divinității însăşi după care juca feciorul mascat, de obicei, un cerb la colindatul de crăciun (Hunedoara, Moldova) şi cu ajutorul căruia cetele de feciori puteau alunga spiritele malefice [Ghinoiu I., 18, p. 64].

Numele de *dubăşi* (de la cuvintele echivalente: *dobă, dubă*) poartă cetele de feciori organizate pentru Colindatul de Crăciun. În Podişul central moldovenesc la aceleaşi cete le mai spune *benzi de dubăşi*; în stânga Nistrului – *bubnaşi*, de la cuvântul *bubnă.* Tânărul este mascat în cerb şi în compania instrumentelor aerofone şi tobei joacă în ritmul caracteristic dansurilor din partea locului. Pe timpuri, în primăvară, se obişnuia a bate pământul cu maiurile, practică magică efectuată de copii în ziua de *Macinici* – Anul Nou agrar:

Intră frig şi ieşi căldură,
Să se facă vreme bună
Pe la noi pe bătătură,

uneori însoțită de toboşari [I. Ghinoiu, 18, p. 18].

Toba îşi trage începutul său din trecutul îndepărtat când omul nu se separa de natură, când instrumentele muzicale erau însăşi corpul şi mişcările, când toba era prezentă prin loviturile ritmice ale palmelor pe suprafața pământului sau în piept, iar mai târziu, prin loviturile în pielea uscată de vită (echiv. grec.: *byrsa,* askós – larg răspândit pe teritoriul Euroasiatic şi la balto-slavi cu circa două milenii înaintea lui Hristos).

Autorii scrierilor în domeniul istoriei muzicii G.Breazul, P.Brâncuşi atestă că la geto-daci dansurile şi cântecele vitejeşti, funebre, de magie erau însoțite de instrumente aerofone şi cele de percuție (în special, *toba, doba, duba*). G.Breazul consemnează despre practicile muzicale străvechi că ele adesea se desfăşurau pe înălțimile munților, în întunericul nopții, la lumina făcliilor, în sunetul unei muzici zgomotoase al instrumentelor de

percuție (*tobe, bețe, biciuri* – n.n. V.B.) şi al unisonului amăgitor care aducea a nebunie al instrumentelor de suflat cu sunete grave[1].

Multe din instrumentele muzicale şi, mai ales, *toba mare* (confecționată din sită de lemn şi membrană din piele de bou) erau comune tuturor popoarelor străvechi din spațiul european, african şi asiatic, ceea ce vorbeşte atât despre diapazonul utilizării, cât şi despre naşterea simultană a instrumentelor, mai ales a celor de percuție şi aerofone la majoritatea popoarelor ca o necesitate naturală, în egală măsură, la ceremoniile domneşti, la pohodurile ostăşeşti, la nunți, la cumătrii, la înmormântări, la hore, la multe alte practici.

De pildă, la înscăunarea domnitorilor Moldovei, scrie D. Cantemir, era chemată *tabulhana*, ceea ce înseamnă muzică împărătească, special tocmită în această zi pentru domnitor. În timp ce aceasta (tabulhana) porneşte să bată tobele şi să cânte frumos din flaute şi diferite alte instrumente muzicale, în mare cinste ce sunt la turci, întreg alaiul porneşte din curtea împăratului. Apoi urmează o muzică creştină, tobe şi trâmbițe, succedată de un steag alb, semn al păcii şi al supunerii [D. Cantemir, 9, p. 91, 97].

Tobele erau de diferite feluri: *daul* (de la tc. *davul*) – tobă mare cu două membrane, una bătută cu un mai, iar cealaltă cu o vergea (trebuie de spus că la turci davul este totodată un timpan mare – un muzicant foloseşte obişnuit o pereche de timpane mari – în vreme ce toba mare cu două membrane este numită şi *tabâl*) [T. Alexandru, 1, p. 252].

Ergologia.

Forma sub care se înfăţişează instrumentul repreznta o sită mare confecționată din lemn sau din tablă metalică, la poalele unei sau ambelor părți este situată una sau, respectiv, două membrane întinse cu ajutorul cercurilor şi mecanismelor speciale. Sita serveşte drept suport pentru membrană şi este folosită drept cameră de rezonanță. Membrana este confecționată din piele de vită (bou sau capră) prelucrată şi bine uscată. În zilele noastre sânt practicate membrane din masă plastică de o înaltă elasticitate şi destul de rezistente la lovituri.

Dimensiunile instrumentului. *Toba mare* poate avea diferite dimensiuni, deşi există anumite gradații dimensionale, şi anume: diametrul sitei poate oscila între 620 şi 920 mm, iar lățimea – între 300 şi 500 mm. Mărimea cercurilopr pentru întinderea membranei şi a cuielor depinde, evident, de lungimea semicircumferinței sitei şi de lățimea acesteia. Sita are o gaură prin care iese aerul comprimat de la vibrația membranelor în

[1] G. Breazul. Curs de istorie a muzicii româneşti, Bucureşti, 1956, p. 16.

timpul loviturii în una din acestea. Dobarii din orchestrele de la sate (mai ales în cele de pe malul stâng al Nistrului – Camenca, Dubăsari, Râbnița) folosesc toba împreună cu două talgere metalice (din cupru). Un talger este fixat pe sită, iar cu celălalt, ținut cu ajutorul unei fâşii de piele în mâna stângă, se efectuează loviturile în talgerul fixat. La partea de jos a tobei este montat un scăunel sau picioruşe din lemn (metal) ca toba să aibă o poziție fixată şi să fie comodă pentru executant. În timpul când orchestra execută din mers, toba se ține cu ajutorul unei curele mari trasă peste umărul stâng al dobarului.

Loviturile în membrană se efectuează cu ajutorul unei măciuci înzestrate cu o gămălie, de regulă, confecționate din felioare de pâslă (diametrul fiind egal cu aproximativ 90 mm), mânerul măciucii, de obicei, are o fâşie de piele care, îmbrăcată pe mână, permite a manevra mai liber cu măciuca în timpul executării.

Posibilitățile sonore.

Membrana tobei este un sistem vibrator, plat cu o duritate scăzută. În timpul loviturii membrana vibrează, are loc aşa numita alternare rapidă a „frânturilor" pielei. Cu cât frânturile formează o adâncime mai mare şi cu cât pielea este mai întinsă, cu atât denotă o suprafață mai mare, iar accelerația îndreptată spre poziția inițială a membranei constituie o stare de repaus. Înălțimea sunetului tobei depinde de dimensiunile acesteia, deşi nu se supune acordajului.

Timbrul tobei este greoi, profund, chiar şi la nuanța *piano*. Cât priveşte la nuanța *forte* sunetul tobei se aseamănă cu bubuitura împuşcăturii unui tun. După cum am menționat anterior, deseori, toba este utilizată în ansamblu cu talgerele, care prin sunetul zăngănitor provoacă o senzație dansantă, zgomotoasă cu mult temperament şi cu context de gloată. La tobă pot fi executate: *tremolo* prin loviturile mărunte în membrana care trezeşte senzații de groază, primejdie, înfricoşare; *accentele* pentru a sublinia ritmul cadențat de marş, ritmul săltăreț al dansurilor etc.; *bubuitul,* realizat prin lovitură cu ajutorul a două măciuci de la margine spre mijlocul membranei; *figurațiile ritmice,* deseori fiind folosite de lăutari. Ultimul procedeu de executare a ritmului unei creații muzicale este efectuat prin rânduirea bătăilor cu măciuca şi mânerul acesteia, de exemplu, "*Joc de nuntă*" [vezi: *Anexa II*, ex., 28].

Tehnica de execuție.

În timpul interpretării *toba mare* poate fi situată pe suport (scăunel, picioruşe) sau ținută în față cu ajutorul unei curele trase peste umărul stâng. Executantul ține în mâna stângă talgerul, iar în mâna dreaptă măciuca. Este

posibilă şi schimbarea funcţiilor mâinilor. Loviturile cu măciuca pot fi efectuate în mod perpendicular pe membrană sau de sus în jos şi din jos în sus, aidoma mişcării pendulului ceasornicului (în creaţiile muzicale cu metru de marş). Loviturile măciucii sunt rânduite cu cele ale talgerelor.

Utilizarea.

Toba mare a avut şi are o largă răspândire în practicile muzicii instrumentale. Dacă alte instrumente de percuţie sunt solicitate numai de anumite genuri muzicale, mai ales, pentru redarea timbrurilor şi ritmurilor tipice anumitor intonaţii plastice, atunci *toba* cu uşurinţă şi în mod organic se înscrie în peisajul sonor al oricărui gen, intonaţie muzicală. Tocmai de aceea *toba* o găsim: în acompaniamentul interpreţilor vocali, alaiul colindătorilor, în orchestra de fanfară şi în cea de instrumente populare, în ansamblurile folclorice, în orchestrele de nuntă ş.a. *Toba* şi-a găsit utilizarea la băştinaşi din cele mai vechi timpuri, odată cu practicarea dansurilor mitologice de înmormântare, jocurilor funebre, jocurilor ostăşeşti etc. Pe timpuri, de la perioada medievală încoace în localităţile Moldovei, deseori, puteau fi întâlniţi dobari, aşa numiţii *crainici*, care, bătând în tobă adunau lumea la adunare (întrunire, deal, shod) sau, mergând de la casă la casă, comunicau veşti de interes obştesc. În acest context, muzicologul P. Brâncuşi vine cu următoarea supoziţie: "Nu este exclus ca dansurile ostăşeşti, războinice să fi fost acompaniate de instrumente *aerofone*, *idiofone* sau *membranofone*, ultimele având rol însemnat în susţinerea suportului ritmic" [P. Brâncuşi, 3, vol. I., p. 11]. Astfel, categoria de instrumente membranofone, inclusiv *toba mare*, au fost iniţial folosite atât ca instrumente independente, cât şi pentru *susţinerea suportului ritmic* în ansamblu cu alte categorii de instrumente în muzica dansantă.

Este dificil a afirma care din instrumentele membranofone (toba, tumbelechiul, daireaua) găseau la strămoşii noştri o utilizare mai frecventă. Prioritatea acelui sau altui instrument sau a tuturora putea, în mare măsură, să depindă de „conformismul modei" (T. Alexandru), adică cine în afară de interpreţii de rând mai cânta la aceste instrumente din jurul curţilor feudale. D. Cantemir în lucrarea „Istoria Imperiului Otoman, creşterea şi descreşterea lui", Bucureşti, 1876, surprinde acest fenomen prin descrierea unor paharnici, vornici care mânuiau acel sau alt instrument muzical. Totuşi, principalul motiv al folosirii tobei în practicile muzicale vechi şi contemporane rămâne a fi susţinerea ritmică a pieselor instrumentale şi vocal-instrumentale cu precădere a celor de dans. Evolutiv spus, are loc metamorfoza gusturilor estetice, schimbul stilurilor muzicale, gândirii muzical-artistice, în timp ce toba rămâne a fi

instrumentul de largă utilizare, atât în formaţiile de muzică populară, cât şi în cele de jazz, orchestrele simfonice, muzica electronică etc.

Utilizarea *tobei mari* şi *tobei mici* în viaţa muzicală a moldovenilor este legată preponderent de dansurile populare, bogate în pulsaţii ritmice caracteristice, având mai mult de o sută de ritmuri diferite (D. Cantemir, 9, p. 180).

Toba are funcţia de a susţine acompaniamentul ritmic în peisajul fiecărui element coregrafic: pasul măsurat (hora mare); pasul cu salturi (hora bătută); pasul ternar (calabreaza); tropăitul cu talpa; alergatul (sârba); saltul (căluşarii); bătăile sincopate (bătuta) ş.a. Acompaniamentul în folclorul dansului moldovenesc, spre deosebire de alte popoare, este în exclusivitate instrumental: vioară, nai, fluier, cobză, tobă sau pot fi alte componenţe, dar cu prezenţa indispensabilă a tobei.

4.2.2. T o b a m i c ă



Figura 32. **Tobă mică**

Toba mică reprezintă echivalentul tobei mari, deosebindu-se prin mărimea sa şi utilizată cu numirea de *tobiţă*, *tobă militară*, pe una din membrane fiind întinse câteva strune din intestine sau din metal.

Istoricul *tobei mici* nu diferă de cel al *tobei mari*.

Posibilităţile sonore.

Toba mică, fiind un instrument de percuţie fără înălţime determinată are funcţia de acompaniere ritmică a diverselor genuri muzicale. La instrumentul cu diverse configuraţii ritmice este posibilă realizarea efectelor sonore: *tremolo*, efectuat prin alternarea rapidă a loviturilor cu două baghete din lemn în membrană; *ţăcănitul* ritmic în cercul metalic al tobei; *bătaia* tobelor, efectuată prin lovituri îndesate, aidoma bătăii ploilor torenţiale, echivalentul rus.: *drobi barabana*.

Tehnica executării la *toba mică* cere de la executant un simţ ritmic rafinat, anumite deprinderi şi gust pentru activitatea muzicală, cunoaşterea pulsaţiei metro-ritmice caracteristice anumitor zone folclorice, stilurilor muzicale etc. Deloc nu întâmplător, în zilele noastre, spre deosebire de formele autodidactice din trecut, în şcolile de muzică pentru copii, în licee,

academiile de muzică există clase de studiere a instrumentelor de percuţie, inclusiv şi *toba mică*.

Utilizarea *tobei mici* este destul de vastă: în cetele de colindători, în cadrul educaţiei muzicale şcolare, în clasele de studiu muzical profesionist, în diverse formaţii instrumentale (orchestre de muzică populară, de fanfară, de jazz, simfonice etc.).

4.2.3. T u m b e l e c h i u l

It. tamburello turco; fr. tumbale; germ. Pauken,, Kessel;
span. timpano; rus. litavrî.



Figura 33. **Tumbelechi**

Tumbelechi, timpane, reprezintă instrumentul membranofon, de obicei, cu înălţime determinată, în formă de ceaun din metal, mare, pe care este întinsă o piele de vită cu ajutorul unui cerc şi frânghiilor sau mecanismului de cuie şi pedale pentru acordare, folosit, de regulă, în perechi.

Tumbelechiul, *tumbechiul* este un instrument străvechi de origine orientală, deşi prototipul său, timpanul, a fost cunoscut în Africa, Asia, Grecia, Roma.

În spaţiul European şi pe alte continente erau vehiculate timp îndelungat timpane de diferite dimensiuni şi forme: *nagara*, *nagora*, *nacchera persiană*, instrument de tipul timpanului, de formă cilindrică, cu două membrane, folosit în pereche; *tabl*, nume generic la arabi pentru instrumentele de percuţie (timpane, tobe); *tabla*, instrument de tipul timpanului, folosit în pereche, din lemn, lut, cupru şi membrane acordate în octavă; *tavleac*, *cintaul*, prototipul instrumentului *tabla*, folosit la tadgici şi uzbeci; *nacre*, derivat de la *nagara* persiană, era utilizată în Rusia veche până în secolul al XVII-lea.

Pe meleagurile noastre *timpanele*, *tumbelechiul* (în limba turcă: *dumbelek)* au fost aduse şi infiltrate în muzica populară odată cu prima incursiune a turcilor la nord de Dunăre, în 1369, şi mai ales odată cu începutul dominaţiei turceşti asupra Moldovei, la mijlocul secolului al

XVI-lea. Asemenea instrumente se foloseau în pereche şi erau acordate, de obicei, la un interval de cvartă unul faţă de celălalt.

Numirea timpanului provine de la vechiul cuvânt grec *timpanon* cu sensul de a bate, a pocni, a lovi. În Franţa şi în Spania cu *timpanon* sunt numite instrumentele de tipul ţambalului.

Tumbelechiul a mângâiat urechea multor generaţii prin sonoritatea sa profundă, bubuitoare, care îşi făcea apariţia la sărbători şi festivităţi de mare amploare. Instrumentul era confecţionat dintr-un vas sub forma ceaunului, din cupru, pe care se întindea o piele de capră cu ajutorul fâşiilor împletite din piele sau aţă de mătase. În timpul pohodurilor ambele instrumente se legau cu curele şi se instalau pe şaua calului în partea din faţă. Executantul lovea cu două măciuci în fiecare instrument concomitent sau le rânduia. Loviturile se efectuau, de obicei, în ritmul mersului cavaleriei (la pas, la trap sau galop).

Însă instrumentul popular, larg răspândit odinioară în practicile băştinaşilor, a trecut într-o stare de izbelişte şi azi îl găsim doar în scrierile istorice sau ca exponat muzeistic.

Locul tumbelechiului l-au ocupat timpanele, instrumente masive, modernizate, înzestrate cu mecanisme de acordare promptă a pielei (membranei confecţionate din masă plastică) şi folosite nu în formaţiile de muzică populară, ci doar în orchestrele simfonice.

În formaţiile instrumentale contemporane sunt utilizate, de regulă, trei timpane, acordate la diferite înălţimi, inclusiv, acordarea cu ajutorul pedalelor, care permite formarea scării muzicale: de la *mi octava mare* până la *sol octava mică* [vezi: *Anexa I*, ex., 8].

4.2.4. D a i r e a

It.: tamburello; fr.: tambourin; germ.: Tamburin; engl.: tamburine;
span.: pandero; arab: daf, doira, tar; tc.: daire; rus.: buben

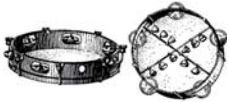


Figura 34. **Dairea**

Daireaua este un instrument vechi membranofon, unilateral, de percuţie. Nu are nimic comun cu *tamburul* turcesc, instrument cordofon cu patru perechi de corzi dublate.

Denumirea ţine de etimologia terminologiei muzicale a neamului şi elementelor lexicale turco-arabe care au dus la formarea variantelor: *dairea*, *daireauă*, *dara*.

Pe parcurs, datorită trubadurilor[2] şi tumbaşilor[3] sunt vehiculate denumirile de *tamburină*, *tembur*. La popoarele de origine slavă instrumentul este numit *buben*, de la cuvântul *bubneti* (a bubui). În unele sate de pe malul stâng al Nistrului denumirea de buben a intrat în lexicul dialectal local – *bubnă*, cuvânt generalizator pentru toate instrumentele membranofone.

Istoricul.

Instrumentul are un trecut destul de îndepărtat, cunoscut în practicile muzicale ale popoarelor din întreaga lume. Iniţial instrumentul şi-a făcut apariţia la populaţia orientală pentru care este caracteristică maniera improvizaţională a melodiilor şi acompanierii lor cu figuraţii ritmice iscusite. La francezi, spanioli, mexicani şi italieni instrumentul a fost preluat pentru suportul acompaniamentic în dansurile populare pline de efervescenţă melodică şi ritm temperamentic. În Ţările Româneşti, inclusiv în Moldova, daireaua a migrat din Turcia, Rusia prin sec. X-XII cu numirea de origine orientală: *doira*, *daira*.

Ergologia.

Daireaua este un instrument muzical popular de origine orientală asemănător cu tamburina, format dintr-o piele de vită sau din membrană artificială, întinsă pe un cerc de lemn, înzestrat în interior cu perechi de tălgerele, iar pe dinăuntrul cercului sunt întinse sârme pe care sunt înşiraţi zurgălăi sonori.

Parametrii instrumentului variază între dimensiunile:

a) lăţimea corpului sitei – 30 mm; diametrul sitei – 400-600 mm; înălţimea sitei – 70-80 mm;

b) tăieturile (5-6 la număr) de pe pereţii sitei, destinate montării talgerelor au o lungime de 60 mm şi lăţimea de 40-50 mm;

c) lungimea sârmelor pentru zurgălăi corespunde diametrului sitei.

Pielea este întinsă pe o parte a eclisei cu ajutorul scoabelor (6-8) speciale.

Posibilităţile sonore.

Construcţia instrumentului mărturiseşte despre faptul că *daireaua* întruneşte mai multe elemente sonore: idiofone şi membranofone. Combinarea sunetului zurgălăilor, tălgerelelor şi bubuitului membranei formează un "aliaj" timbral deosebit.

[2] Trubadur – poet-compozitor din sudul Franţei, sec. XI-XIV.

[3] Tumbaşi – cântăreţi populari, sec. XIII-XIV.

Membrana – străvechiul vibrator metro-ritmic – ne transpune în caracterul exotic al dansului şi cîntecului popular săltăreţ (*horă, sârbă, hostropăţ* etc.), iar clopoţeii vin să completeze şi să învioreze ritmul membranei vibrante cu melismatica percusională de nuanţe poetice, basmice, hazard şi exaltare. Tocmai de aceea daireaua, în egală măsură, este solicitată atât de maturi cât şi de copii, atât de muzica concertistică, cât şi de obiceiurile şi datinile populare (*Capra, Turca, Drăgaica, Pluguşorul* etc.)

Tehnica de execuţie este realizată prin două căi:

1) Prin *lovire*. Instrumentul se ţine în mâna stângă (sau cea dreaptă) în poziţie verticală, iar cu palma mânii libere executantul efectuează lovituri ritmice în pielea instrumentului (la mijlocul, la marginea acestuia sau în mod combinat). De la locul loviturilor depinde efectul sonor al membranei (sonoritate profundă – în partea mijlocie; stridentă – în partea mărginară).

2) Prin *scuturare*. Instrumentul se ţine într-o mână şi executantul îl scutură în ritmul necesar. De data aceasta din uzul sonor este evitată vibraţia membranei, care scoate pe prim plan "trilurile" clopoţeilor, zurgălăilor.

Utilizarea şi repertoriul.

Fiind un instrument cu sonoritate exotică *daireaua* poate fi folosită pentru suportul ritmic în orice muzică cu caracter vioi, săltăreţ, de glumă: "*M-am pornit la Chişinău", "Chiriac-mămucă", "Sanie cu zurgălăi"* ş.a.

Însă, cu o deosebită forţă, instrumentul îşi scoate în relief calităţile sonore, fiind angajat în partiturile instrumentale ale dansurilor populare, influenţate de ritmul oriental: *Hostropăţul, Geamparale, Cadânja* ş.a.

În partiturile orchestrelor de jazz *daireaua* vine să completeze broderia pulsaţiei ritmice adresată grupei instrumentelor de percuţie.

Pentru dairea mai există şi aşa numitele dansuri cu pinteni, unde ţăcăneala ultimilor se contopeşte cu trilurile zurgălăilor de la dairea.

4.2.5. B u h a i u l

It.: strumento che imita la voce del toro; fr.: taureau; germ.: Zucht bulle; engl.: bull; span.: zambomba; lat.: taurus-i; grec.: layco; rus.: bugai.



***Figura 35.* Buhai**

Instrumentul constă dintr-o putină (doniță, cofă) unde una din gurile vasului serveşte drept cameră de rezonanță, iar cealaltă este astupată cu piele de animal (oaie, capră, vițel) bine întinsă şi o gaură prin care trece o şuviță din păr de cal.

Istoricul.

Buhaiul este un instrument de tipul membranofone cu frecțiune, care este caracteristic mai mult pentru obiceiurile populare şi a apărut în practicile păgâne cu mult înaintea creştinismului, cu funcția de purificare a spiritelor, de curățare a caselor de duhuri necurate la început de an agrar. La moldoveni există un obicei agrar cu denumirea *Buhaiul*, structurat după modelul colindelor la Anul Nou, sinonim cu pluguşorul.

Buhaiul este o denumire populară a taurului, substituit zoomorf al zeului *Mithra*, şi se sacrifica în ziua de 25 decembrie, când se celebra moartea şi renaşterea anuală a timpului calendaristic în Moldova.

Buhaiul a devenit un atribut obligatoriu în cetele de colindători pe întreg teritoriul țării, mai ales, în partea de est şi de nord.

Chipul capului de taur (bour) reprezintă un element al stemei Statului Moldova – simbol al hărniciei şi primenirilor social-economice, spirituale.

Ergologia.

Corpul instrumentului, de formă conică, este confecționat din doaje de lemn, închegate cu cercuri metalice sau din nuiele. Pe poalele unei părți a corpului este întinsă, cu ajutorul unui cerc, o piele de animal. În trecutul îndepărtat corpul instrumentului se făcea dintr-o buturugă de copac uscat, goală (pustie) pe dinăuntru. Pielea era întinsă şi legată împrejurul ştiubeiului cu intestine de animal. Pe piele, în partea de mijloc, se face o gaură mică prin care trece o şuviță de păr de cal. Partea opusă a ştiubeiului serveşte drept cameră de rezonanță.

Dimensiunile buhaiului, în fiecare zonă folclorică, pot fi destul de variate. Diametrul putinii are, respectiv 200-300 mm şi 300-450 mm; lungimea doajelor – 350-500 mm; lungimea şuviței de păr poate fi cât este posibil de lungă.

Tehnica de execuție la buhai este destul de simplă şi accesibilă atât maturilor, cât şi copiilor. Un colindător ține subțioară instrumentul, iar alt colindător, cu mâinele muiate, din când în când, în zeamă de borş acru, trage cu ambele palme alternativ, ținând strâns şuvița de păr, de la piele spre coadă în ritmul colindei.

Sonoritatea instrumentului, în îmbinare cu zgomotul de talangă, clopoței, țăcăneala caprei, ritmul tobei şi melodiei fluierului, provoacă o

senzație de feeric, miracol, vrajă şi bună dispoziție cu nuanțe de melancolie. Buhaiul produce un sunet cu înălțime nedeterminată, bubuitoare, asemănătoare cu mugetul taurului.

Utilizarea.

Buhaiul nu este o relicvă muzeistică, el există, trăieşte împreună cu obiceiurile din bătrâni lăsate, preluate de contemporaneitate şi cultivate în peisajul vieții folclorice ca un semn de neuitat şi pietate etno-umană.

Repertoriul.

Funcția acompaniamentică propriu-zisă a instrumentului este restrânsă şi se referă mai mult la redarea sonoră a mugetului boilor (chipuri zoomorfe) ce trag în Pluguşorul improvizat. Totuşi, intonația monotonă, cu ritm ostinato a buhaiului, o putem imaginar auzi în melodiile populare şi piesele compozitorilor cu subiecte muzicale caracteristice sau scrise în caracter vesel, hazliu, de exemplu, asemenea intonații le surprindem în *Basarabeasca* şi *Joc* de Ş. Neaga [vezi: *Anexa II*, ex. 30].

O altă ipostază de prezentare a instrumentului este înzestrarea cu efecte sonore de nuanțe rustice în tablourile respective ale spectacolelor, poveştilor înscenate de copii şi adolescenți în condițiile şcolii contemporane.

4.3. INSTRUMENTELE AEROFONE LABIALE

4.3.1. F l u i e r u l

It.: zufolo (tibia); fr.: flûte de berger; germ.: Pfeif;
engl.: little whistle, pepe (tibia); span.: caramillo; lat.: tibia, calamus;
grec.: floiăra; rus.: svireli, cughiclî; bielorus: dudka.

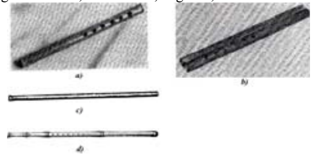


Figura 36. **a) fluier; b) fluier dublu; c) tilincă; d) caval**

Fluierul este socotit drept cel mai vechi şi mai răspândit instrument popular de suflat, din lemn.

Denumirea şi istoricul.

Denumirea de *fluier* pare a fi derivatul cuvântului grecesc *floiăra*, care indică însuşi acţiunea de a fluiera. Este posibil ca această acţiune, în trecutul îndepărtat, omul a preluat-o de la *fluierar*, specie de păsări din localităţile mlăştinoase, cu ciocul lung şi subţire, cu picioarele înalte, care scotea sunete asemănătoare cu cele ale fluierului. Drept confirmare la această ipoteză poate fi adus şi argumentul că la popoarele balcanice fluierul cu şase găuri era vehiculat cu denumirea de *frula*, rubidenia cuvântului italian *frullato*, care are sensul de fâlfâire a aripilor păsărilor, oscilaţiei rapide a limbii cu scopul de a pronunţa: "drrr…" la instrumentele aerofone.

O altă interacţiune este cea dintre cuvintele *fluier* şi *tibia*, os lung şi gros care, împreună cu peroneul, formează scheletul gambei, în popor vehiculat cu sensul *fluierul piciorului*. Acest lucru îl explicăm prin aceea că în vechime omul confecţiona instrumente din asemenea oase animaliere – *tibia*, cu care este numită familia de fluiere în limbele: *latină, italiană* şi *engleză*. Este semnificativ că la multe popoare denumirea instrumentului derivă de la cuvintele cu sensul de suflare: *dudka* la bieloruşi (duti – a sufla; dunovenie – suflare); *flûter*, *sifflet* la francezi înseamnă a cânta prin suflare din flaut; iar la noi - a *fluiera*, a sufla printre buze sau printre degetele vârâte în gură; la italieni – *fischietto*, cu acelaşi sens.

Primele unelte aerofone, predecesori ai fluierului, pe teritoriul Moldovei şi-au făcut apariţia în perioada neolitică (mileniul VI-IV î. Hr.), odată cu însuşirea deprinderilor de prelucrare a osului, pietrei, cornului. Acestea erau nişte tuburi din oase de mamifer, care fiind deschise la ambele capete, produceau sunete de semnalizare, serveau drept elemente de podoabă.

Există şi alte ipoteze cu privire la funcţia osului tubular. Cercetătorul A.Osikin din Moscova releva despre investigaţiile lui B.Frolov, care mărturisesc cu mare probabilitate că "crestăturile pe obiectele, care un timp erau tălmăcite ca motive ornamentale, deseori sunt elemente ale tehnicii de numărare primitivă" [A. Cernâh, 40, p. 151].

Alţi cercetători înclină spre ideea că unele unelte din oase de păsări cu 3-4 găuri puteau servi drept ţâvlitoare pentru ademenirea, momirea păsărilor în timpul vânatului acestora.

Nu este exclus că aceste unelte muzicale arhaice să fi fost utilizate în timpul datinilor şi obiceiurilor la păgâni, cu măşti de păsări pentru a imita ciripitul şi fluieratul vietăţilor zburătoare.

Asemenea unelte, confecţionate din oase de mamot au fost semnalate de arheologii moldoveni în grota din Brânzeni. În popor instrumentele erau numite *elefantine*.

Fiind treptat modificat, înzestrat cu câte 2-3 găuri digitale, fluierul îşi extinde câmpul de utilizare. În mileniile III-II î. Hr. instrumentul găseşte o largă răspândire la păstorii de vite, geţii de pe întinsurile dntre Carpaţi şi Nistru. La perfecţionarea fluierului din sec. VI-V după Hr. a influenţat civilizaţia greacă, care se manifesta printr-o intensă activitate de târguială în bazinul Mării Negre. Locul său bine meritat fluierul l-a ocupat în practicile păstoreşti, care capătă o amploare mare în perioada ocupării de către romani a pământurilor carpato-dunărene (sec. II-III e. Hr.)

Balada populară *Mioriţa* serveşte drept dovadă că la moldoveni instrumentul era o comoară spirituală care însoţea viaţa baştinaşilor pretutindeni:

Iar la cap să-mi pui
Fluieraş de fag,
Mult zice cu drag!
Fluieraş de os,
Mult zice duios!
Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate
Prin ele-a străbate
Şi-oile s-or strânge.
(V. Alecsandri)

Muzicologul român P.Brâncuşi, invocând spusele lui G.Breazul, intervine cu irefutabila concluzie: fluierul şi floiera albaneză vin dintr-o sursă comună, unde au pătruns ciobanii români călători [P. Brâncuşi, 3, p. 93]. În cazul dat numirile *fluier* şi *floieră* sunt de aceeaşi semantică. Pe când există şi denumiri provocatoare: "Este de necrezut, dar pentru multă lume *nayul* sau *neyul*, fluierul tipic al muzicii clasice orientale, din care cânta şi Cantemir, este un fluier popular oarecare"
[T. Alexandru, 1, p. 235].

Mândre ciobănaş
Din fluier doinaş.
(V. Alecsandri, *Mănăstirea Argeşului*)

Odată cu lărgirea funcţiilor sale muzicale fluierul este calificat drept instrument: *de nuntă, de înmormântare, păstoresc, ostăşesc, solistic, de ansamblu* etc.

Tehnologia pregătirii instrumentelor la fel avea o semnificaţie anumită. Ele erau ţinute în lapte de capră, oaie sau în zer, fapt care avea un motiv de credinţă referitor la toate instrumentele de suflat pastorale [P. Brâncuşi, 3, p. 46]. Mulţi dintre meşterii şi executanţii talentaţi îngropau, în sensul direct al cuvântului, tainele confecţionării instrumentului. Se spune că toamna târziu meşterii îngropau fluierele în pământ la o intersecţie de drumuri. Iarna, când lemnul doarme, are loc pregătirea vergilor pentru tuburi şi pentru dopuri. Fiecare meşter are secretele tehnologiei sale proprii de confecţionare a instrumentului. Tiberiu Alexandru ne mărturiseşte: "Fluierele de lemn, odată construite, sunt înfundate cu unt, li se astupă toate găurile şi se bagă în horn, unde se lasă până ce tot untul s-a topit şi a pătruns în lemn" [T. Alexandru, 1, p. 155].

Dintre multiplele feluri de instrumente vehiculate în practicile muzicale ale neamului (fluiere mari, mici, simple, gemănate; cu dop, fără dop, dorice, lidiene, frigiene; drepte, transversive etc.), la moldoveni de o popularitate aparte se bucură fluierul cu dop, drept, cu şase găuri digitale, acordat în diferite tonalităţi (*do, re, mi-bemol, fa* etc.).

Unii interpreţi din localităţile urbane preferă să cânte la fluiere standardizate, cei de la sate, de vârstă înaintată, mai degrabă se aleg cu instrumente făcute, aşa-zis, "din ochi" motivând prin faptul că acestea sună mai bine.

Ergologia şi dimensiunile.

Fluierul reprezintă un tub mic din lemn (de salcie, soc, paltin, vişin, răchită, nuc, alunar etc.), cu dispozitiv de fluierat sau fără şi cu câteva găuri digitale laterale (5, 6, 7, 8, 9). Dispozitivul de fluierat constă din dop

de formă cilindrică, confecţionat din lemn rezistent, trunchiat pe verticală şi montat strâns (tare) în capătul superior al tubului, prelucrat tehnologic. Partea trunchiată a dopului şi pereţii interiori ai tubului formează o deschizătură destinată pentru suflarea aerului în timpul executării. În dreptul părţii inferioare a dopului, pe peretele opus găurilor digitale, este tăiată o gaură dreptunghiulară cu latura de jos ascuţită, numită dinte, care serveşte pentru despicarea şuvoiului de aer, unde o porţiune (un şuvoi) împinge stâlpul de aer din tub, formând snopi, iar altă porţiune "şuierător" lunecă în afara tubului. Lăţimea canalului de suflare şi găurii de fluierat este egală. Găurile digitale se fac cu teşitură uşoară pentru ca degetele să acopere mai compact deschizăturile, evitând irosirea aerului din tub.

Fluierele cu dispozitiv de fluierat, diatonice au şase găuri digitale, iar acele care sunt fără dispozitiv, au şapte găuri. Fluierele cromatice au câte 9-10 găuri, dintre care una, de regulă situată din partea găurii de fluierat, este destinată pentru trecerea în octavele superioare.

Un asemenea tip de fluiere în *do minor*, diatonic, fără dispozitiv de fluierat (lungimea tubului şi coloanei de aer – 288 mm; diametrul exterior – 16 mm; cel interior – 11 mm; diametrul găurilor digitale – 9-11 mm) şi cromatic (lungimea tubului şi coloanei de aer – 295 mm; diametrul exterior – 16 mm; cel interior – 11,5 mm) a fost elaborat de Petre Zaharia, fluieraş, naist, taragotist, cavalist şi clarinetist (născut la 1.VII.1934, Hogineşti Orhei; a decedat la 11.XII.1989), autodidact, Artist emerit din Republica Moldova. Însă acest tip de instrumente n-a găsit o arie largă de utilizare în rândul interpreţilor populari.

Fluierul este unul dintre puţinele instrumente, care este destul de variat în privinţa dimensiunilor. Ţinând cont de parametrii normativi ai accesorilor instrumentelor cu acordatura stabilită, totuşi "unii interpreţi modifică dimensiunile orificiilor, folosesc materiale improprii, cum sunt scociul, izolor-bandă, lacurile cosmetice" [F. Diculescu, 13, p. 46]. În satele de pe malul stâng al Nistrului fluieraşii îmbracă pe tubul instrumentului, pe secţiunile dintre găuri inele din coajă de vişin.

Cât priveşte dimensiunile fluierelor, practicate de meşterii amatori*, ele corespund, cu mici abateri, măsurătorilor standardizate (vezi: *Tabelul 1*).

* Stepan Carpenco (născut la 1933 în Hruşca, Camenca), fierar, meşter amator, a făcut drâmbe, fluiere, la care cântau feciori ai satului în asnamblu şi în mod independent; Nicolae Palii (născut la 1947 în Olişcani, Şoldăneşti, din 1965 stabilit cu traiul la Bălţi), profesor de muzică la Casa de copii din localitate, meşter amator, confecţionează fluiere şi naiuri pentru elevii şcolilor de muzică, gimnazii, licee etc.; Andrei Sârbu (născut la 1948 în Cubolta,

Tabelul 1. Dimensiunile fluierului vehiculat la moldoveni

Calificati-vul fluierului	Lungimea tubului sonor (mm)	Lungimea dopului (mm)	Diametrul interior (mm)	Diametrul exterior (mm)	Mărimea găurii de fluierat (mm)	Diametrul găurilor digitale (mm)	Distanţa dintre partea de jos a dopului şi axa găurilor: 1, 2…
Do magor, diatonic, cu dop, cu 6 găuri[1]	303	15	14	20	6x6	6-9	125; 146; 170; 194; 215; 243
Do magor, diatonic, fără dop, cu 7 găuri[2]	288	-	11	16	-	9-11	126; 150; 171; 193; 214; 236; 257
Do major, cromatic, cu dop, cu 8 găuri[3]	308	14	14	18	6x6	4-10	130; 151; 171; 183; 196; 212; 238; 258.
Re major, diatonic, fără dop, cu 6 găuri[4]	260	-	12	18	-	8-10	119; 140; 161; 181; 202; 225.
Re major, diatonic, cu dop, cu 6 găuri	269	15	10	20	6x6	2-8	115; 136; 157; 178; 199; 220.
Fa major, diatonic, cu dop, cu 6 găuri	226	15	10	17	6x6	6-7	98; 118; 136; 154; 173; 191.
Îngemă-nat, cu dop, *re major*[5]	269	15	10	20	6x6 10x10	5-10	112; 130; 150; 175; 194; 215 150; 175; 194; 215
Do major, diatonic, fără dop, cu 6 găuri[6]	284	-	8	12	-	6-8	176; 190; 204; 219; 232; 246
Re major, diatonic,	273	-	8	12	-	7-8	173; 187;

Floreşti), reparator, meşter al obiectelor de artizanat şi instrumente muzicale (fluiere, naiuri). A participat la numeroase expoziţii din Bălţi şi Chişinău.

[1] Generalizat de O. Şlioncic, meşter popular.

[2] Elaborat de P. Zaharia, interpret de muzică populară la fluier, taragotă, nai, clarinet, Artist emerit al Republicii Moldova.

[3] Generalizat de D. Dimenciuc, meşter popular.

[4] Generalizat de L. Iorga, meşter popular, interpret de muzică populară la ocarină, fluier, cimpoi ş.a.

[5] După I. Vizitiu, maistru din Chişinău; tubul din stânga are 6 găuri digitale, iar cel din dreapta – 4 găuri.

[6] După Tiberiu Alexandru, care l-a avut ca informator pe Mihail Lăcătuş din Câmpulung-Moldovenesc, Suceava, Bucovina (fluiere din alamă)

fără dop, cu 6 găuri							201; 214; 226; 239
Re major, diatonic, fără dop, cu 6 găuri (din alamă)	263	-	9	11	-	7	159; 161; 174; 189; 212; 225
Re major, diatonic, cu dop, cu 6 găuri	280	15	12	18	5,6x5,6	5x8	122; 141; 162; 184; 200; 225
La major, diatonic, fără dop, cu 6 găuri	404	12	10	13	7x10	5	190; 220; 245; 276; 308; 335

Conform afirmaţiilor meşterilor de fluiere, la stabilirea măsurătorilor există regula, conform căreia gaura a şasea, numărând de la partea inferioară, "fluieră" ca şi prima de la partea superioară a instrumentului, care trebuie să împartă în două segmente egale tubul sonor. Gaura dreptunghiulară pentru "fluierat" sau "fereastră" la fluierul moldovenesc, de obicei, are 6 x 6 mm. Distanţa dintre dop sau la cele fără dop, capătul superior şi axa fiecărei găuri depinde de tonul principal (sunetul fundamental) şi scara muzicală a instrumentului. Unii meşteri caută să acordeze fluierul cu tendinţă de urcare a armonicelor, alţii - cu tindere spre tonul fundamental. Ultimii o fac din motivul că interpretează mai mult în ansamblu cu instrumentele de alămuri, care cântă mai mult în tonalităţi cu bemoli.

Frecvenţa tonului de bază se exprimă, conform acusticii, prin formula:

$$F = C : 2L$$

unde: F – numărul de vibraţii într-o secundă; C – viteza mişcării undelor sonore în tubul sonor; L – lungimea tubului.

Despre formarea armonicilor la fluier a se vedea Compartimentul *Acustica accesorilor instrumentelor muzicale*.

Fluierul îngemănat, dublu, "cu două vreni", "îmbginat", "geminat" constă din două tuburi alipite, dintre care unul are "dop", şase găuri pentru degete, iar celălalt, la fel de lung sau mai scurt, cu dop, fără sau cu 1-4 găuri digitale. Dimensiunile acestor două fluiere, confecţionate dintr-o singură bucată de lemn sau ferecate, încleiate strâns, sunt de dimensiuni mijlocii şi mici.

Fluierele gemănate sunt cunoscute şi la alte popoare, de exemplu, la ucraineni, cu numirea de *dvodenţevka*, instrument alcătuit dintr-o bucată de lemn, cu două ţevi paralele, care au cap şi corp unic, însă într-un caz – ţeava din dreapta are 5 găuri digitale, iar cea din stânga este lipsită de acestea (aşa numita ţeavă *burdon, ison*) şi în alt caz o ţeavă (din stânga) are trei găuri, iar altă ţeavă (din dreapta) are patru găuri digitale. Scara ambelor ţăvi este diatonică. Primele patru sunete sună în unison (în cazul al doilea), iar începând cu gaura a patra este formată secunda mare în ascendenţă. Instrumentul este utilizat azi destul de rar.

În zonele folclorice ale României sunt cunoscute trei feluri de fluiere gemănate[7]:

1) Cu amândouă fluiere la fel de lungi: primul cu şase deschizături pentru degete şi al doilea - fără deschizături pentru degete:

2) Cu amândouă fluiere la fel de lungi: primul cu şase deschizături pentru degete şi al doilea cu una singură, în dreptul primei deschizături a celuilalt.

3) Cu fluierul al doilea fără deschizături pentru degete, mai scurt.

Admitem că aceste feluri reprezintă cele mai frecvente tipuri de fluiere îngemănate. La meşterii populari mai pot fi întâlnite şi alte varietăţi de combinare a lungimii ţevilor şi numărului de găuri digitale. Principala funcţie a fluierului gemănat este de a cânta melodia şi a ţine isonul. A face ca fluieraşul să execute melodiile cu elemente polifonice – iată care a fost şi rămâne a fi distincţia acestui tip de instrumente. De altfel, alăturarea a două fluiere de acelaşi fel (fiecare cu câte şase găuri digitale) şi cântarea cu aceeaşi digitaţie nu este altceva decât cântarea concomitentă a doi fluieraşi.

În Moldova este cunoscut fluierul gemănat cu două ţevi la fel de lungi: ţeava din stânga are şase deschizături pentru degete, iar ţeava din dreapta are patru deschizături pentru degete (vezi: *Tabelul 1*). Ţeava fără deschizături pentru degete emite permanent în timpul interpretării un

[7] Caracteristica este invocată după Tiberiu Alexandru [1, p. 51-52]

ison[8], iar cealaltă, cu şase găuri digitale, execută melodia ca la fluierul obişnuit. Ţeava cu o singură gaură digitală scoate un sunet isonic variabil, şi anume: la unison cu fundamentala fluierului melodic (când gaura este acoperită) şi la secundă superioară (când gaura este descoperită). La fluierul prevăzut cu patru găuri digitale pentru *ţeava burdonă*, instrumentul produce cinci sunete unison, începând de la fundamentala *re*, iar începând cu deschizătura a patra este formată secunda în ascendenţă, asemănător cu scara muzicală de la *dvodenţevka* ucraineană. Instrumentul este utilizat rar, fiind restrâns de *cimpoi, acordeon* şi alte instrumente polifonice.

Fluierul moldovenesc este un instrument de proporţii mici, cu şase găuri digitale şi înzestrat cu dop sau fără acesta. Interpreţii-practicieni[9] afirmă că la fluierul cu dop, numit trişcă[10], este mai uşor de executat pentru copii, însă cât priveşte puterea sunetului, avantajele sunt mai mari la fluierul fără dop.

Tehnica de execuţie.

Tehnica buzelor. În timpul executării la fluierul cu dop muzicantul aşează capătul superior pe labium în aşa fel ca poalele buzei de sus să fie lăsată pe semidop. La fluierul fără dop, marginea capătului superior se aşează pe labium, iar buza de sus formează cu cea de jos o deschizătură mică, bună pentru şuierat, pregătită pentru pronunţarea silabei ***fi***. De gradul de întindere a buzelor pe dantură depinde registrul în care se cântă.

De la creşterea întinderii, deschizătura dintre buze se micşorează, iar înălţimea sunetului urcă.

Limba la instrumentele aerofone, inclusiv la fluiere, are rolul supapei de pe orificiul format de buze. Un loc deosebit la interpretarea din fluier are tehnica respiraţiei, care, după afirmaţia lui N. Gâscă, este de natură *costodiafragmatică* şi, pe măsură ce viteza curentului de aer suflat creşte, creşte şi frecvenţa, deci înălţimea sunetului [N. Gâscă, 19, p. 21].

8 Ison, sunet prelungit, propriu muzicii bizantine şi celei populare, executate la instrumente special construite (fluier gemănat, cimpoi)

9 Fluieraşul Nicolae Palii (65 ani), profesor de muzică la Casa de copii din Bălţi, ne-a demonstrat posibilităţile sonore ale două fluiere în *re major* cu şi fără dop, confecţionate personal de el.

10 Trişcă, trişcuţă, cuvânt popular cu care este numit fluierul obişnuit: "instrument muzical de suflat, asemănător cu fluierul, dar fără orificii, confecţionat din trestie", afirmă I. Sava şi L. Vartolomei [27, p. 311]; "se spune că avantajul faţă de fluierul cu dop, numit în partea locului trişcă (Bucovina) este sunetul său mai puternic" [T. Alexandru, 1, p. 149]; alţi autori constată că la moldoveni trişca este fluierul din trestie, longitudinal cu o lungime de circa 200 mm şi şase găuri digitale. Trişca are un sunet acut, pătrunzător, şuierător. În zilele noastre instrumentul este scos din uzul practic, cu excepţia unor formaţii folclorice.

De menţionat că la fluierul mare fără dop se cîntă ca la tilincă (*telencă*), care este ţinută semitransversal şi se suflă în marginea puţin subţiată (ca la tuburile de la nai) a extremităţii superioare, care constituie gura instrumentului.

Tehnica degetelor. La fluierele cu şase găuri, trei degete ale mâinii stângi acoperă găurile superioare, iar trei degete ale mâinii drepte – găurile inferioare. La instrumentele cu şapte, opt şi mai multe găuri degetele sunt repartizate respectiv, iar la fluierul cu nouă găuri participă şi degetul mare, de la mâna stângă, pentru gaura din partea opusă.

Fluierul este un instrument monodic. Totuşi, în vechime muzicanţii produceau, concomitent cu melodia fluierului, şi sunete burdonice, gâturale. Erau practicate instrumente îngemănate, unde unul dintre cele două tuburi era destinat pentru melodie, iar celălalt – pentru executarea secundei acompaniamentului armonico-melodic. Deoarece funcţia fluierului în practicile muzicale de ieri şi de azi este destul de amplă, aceasta impune, la rândul său, instrumentului cerinţe deosebite întru realizarea sarcinilor interpretative diverse, şi anume: executarea melodiilor *lirice, cantilene, de joc, de glumă, de jale, de imitare* etc.

Posibilităţile sonore.

Dacă avem toate găurile închise şi o intensitate minimală de suflare a aerului, în asemenea caz obţinem sunetul cel mai grav, la care este acordat instrumentul, respectiv: *do*, *re*, *mi-bemol*, *fa* etc. Deschizând, treptat, găurile (de jos în sus) obţinem scara muzicală naturală [vezi: *Anexa I*, ex., 9-11].

Repetând grifura din prima octavă, însă mărind viteza curentului de aer şi presiunii acesteia, obţinem armonicele de gradul doi, adică *octavele* sunetelor iniţiale.

Fluierul se acordează de meşter şi, de fapt, nu se mai supune acordării pe parcurs decât prin scurtarea suficientă a tubului sonor. Unii muzicanţi modifică scara muzicală prin anexarea unei pâlnii. Spre exemplu, o pâlnie auxiliară cu o lungime de 160,5 mm (de la gaura inferioară) şi diametrul la capătul inferior de 30 mm, coboară sunetul de bază (fundamental) în *re* la o terţă mică, scara rămânând aceeaşi.

Cât priveşte acordajul fluierelor, „există părerea că în orchestra de muzică populară, unele tarafuri de concert, acordajul se realizează după un reper fix, sunetul *la* – 440 Hz sau *la* – 435 Hz (diferenţa de 5 Hz este nesemnificativă)" [F. Diculescu, 13, p. 182].

Există afirmaţia că „dacă fluierul fără dop din alamă apare alături de vioară şi cobză în zona amintită, faptul ar putea fi pus pe seama influenţei

instrumentelor de fanfară prezente în anumite părţi ale Moldovei de mai bine de o sută de ani” [F. Diculescu, 13, p. 183].

Studierea acordajului unui fluier trebuie să fie realizată numai în legătură cu stabilirea zonei folclorice, în care a luat naştere instrumentul; meşterul; scopul; destinaţia (pentru interpret concret sau confecţionat pentru oricine); vârsta instrumentului; materialul constructiv etc.

Timbrul instrumentului este limpede, natural, şuierător. Registrul grav are o nuanţă misterioasă, cu o sonoritate lemnoasă, exotică. Registrul acut are un sunet strident, ţipător, sărac în armonici.

Alternanţa dintre ambele registre face ca jocul melodic să fie când sclipitor, când opac, când lemnos, când sticlos. Timbrul fluierului se contopeşte destul de bine cu instrumentele cordofone şi membranofone.

Fluierul dispune de multiple posibilităţi de expresie: *legato* se realizează prin ridicarea lină a degetelor, mai ales, în mişcarea ascendentă [vezi: *Anexa II*, ex., 31]; *staccato* se realizează prin lovirea cu vârful limbii în orificiul format de buze, numită *staccatură* (ex., *De scoaterea zestrei, Cântec ciobănesc*) [vezi: *Anexa II*, ex., 32, 33].

Trilurile se notează cu ajutorul abreviaţiei **„*tr*”** sau semnului de *mordent* de asupra notelor şi pot fi realizate pe toată scara sonoră. Din punctul de vedere al tehnicii *trilul* se realizează prin oscilarea rapidă a degetului (degetelor), aplicat pentru sunetul respectiv [vezi: *Anexa II*, ex., 33a].

Tremolo se realizează, de obicei, pe două note, situate la un interval de cel puţin o terţă mică [vezi: *Anexa I*, ex., 12].

Isonul, reprezentând un sunet (sunete) prelung, se ţine în scopul acompanierii melodiei, propriu muzicii populare şi este realizat la fluierul dublu (îngemănat) pe tubul din dreapta (cu patru găuri), de exemplu: “Cântec ciobănesc” [vezi: *Anexa II*, ex., 33].

Interpreţii populari utilizează uneori un *glissando* de *grifură*, realizat prin intensitatea mărită a aerului şi lunecarea rapidă a degetelor pe găuri alternativ în sus şi în jos, fiind notat cu cuvîntul italian *gliss*.

Fluierul mai permite realizarea unui *glissando* descendent prin închiderea rapidă a găurilor şi posibil de efectuat numai în ambitusul *la* şi *re*, octava a doua, mai dificil dintre *la* şi *re*, octava întâi [vezi: *Anexa I*, ex., 13, 14].

4.3.2. T i l i n c a

Germ.: Hirtenflöte; engl.: shepherd’s pipe; rus.: telinka; ucr.: telenka, zubovka.

Istoricul.

Tilinca, reprezentând un tub de trestie deschis la ambele capete (vezi: *fig*. 36 c), face parte din familia fluierului, însă cu o istorie ceva mai veche. Până la deprinderea de a meşteşugări, de a însuşi tehnologiile elementare de găurire a tuburilor de os şi lemn, la îndemână oricând a fost trestia, scoarţa de paltin, socul sau răchita. Nu este greu de închipuit că însuşi sunetele şuierătoare produse de la bătaia vântului peste trestiile stufăriilor retezate le-a sugerat strămoşilor ideea de-a sufla în tubul deschis al trestiei. Manevrarea cu degetul a deschizăturii opuse a făcut să se producă sunete de diferite înălţimi. Acest tip de instrumente aerofone a apărut concomitent, dar independent, la mai multe popoare.

Denumirea fluierului fără găuri digitale, considerăm, a luat naştere în popor datorită felului de articulaţie a primelor sunete emise la tubul de trestie: *ti* sau *te*, realizate prin lovitura limbii în deschizătura buzelor strânse, plus silaba linguală melodică *lin* (*len*) şi completivul *ca*.

Avantajul instrumentului spre deosebire de confraţii săi, constă în aceea că la tilincă executantul modelează scara muzicală într-un mod ceva mai liber, emiţând nu numai intervale cromatice, ci şi infracromatice, atât de necesare în unele melodii populare.

De-a lungul veacurilor tilinca a fost alături de inima ciobanilor, însoţindu-i pretutindeni în munca lor anevoioasă. Melodiile ciobaneşti sunt de neînchipuit fără farmecul sonor al tilincii.

Ergologia şi dimensiunile.

Tilinca este un flaut transversiv sau drept, fără găuri digitale, tubul la ambele capete fiind deschis sau modernizat, cu dop. Instrumentul în vechime se confecţiona din trestie, iar pe parcursul evoluţiei sale – din scoarţă de răchită, paltin sau tei; azi se confecţionează din acelaşi lemn ca şi pentru fluier, uneori - din metal.

Tilinca poate fi de diferite dimensiuni cât priveşte lungimea tubului şi dimensiunea acestuia. Totuşi, cele mai reuşite variante vehiculate cu succes în viaţa folclorică sunt: lungimea tubului – 350-800 mm; diametrul interior – 14-16 mm, iar cel exterior – 19-20 mm. Instrumentele contemporane, de obicei, sunt confecţionate din două-trei părţi ale tubului, ceea ce permite, în caz de necesitate, a modela acordajul instrumentului.

Tehnologia pregătirii instrumentului şi dispozitivului de fluierat (la cele cu dop) este asemănătoare cu cea a fluierului obişnuit.

La populaţia ucraineană din Moldova este utilizată tilinca (cu denumirea de *zubovka,* ceea ce înseamnă dantură) cu dimensiunile de 600-650 mm şi are o largă răspândire în rândurile ciobanilor.

Posibilităţile sonore.

Tilinca are o scară de două octave cu sunete diatonice. La fel ca la fluier, sunetul fundamental poate fi: *do*, *re*, *fa* etc., în dependenţă de lungimea tubului şi diametrul acestuia.

Timbrul este specific, cu un şuierat pătrunzător, uneori jalnic, înfiorător, cu nuanţe de mister.

Printre felurile de articulaţie de un deosebit avantaj se bucură la tilincă *tremolo* de cvintă şi de octavă ascendentă; *frullato*[11] se realizează, ca la flaut, prin oscilarea rapidă a limbii, pronunţând: ***drrr***... cu o intensitate mare a aerului; *staccato* este realizat prin loviturile energice ale limbii.

Tehnica de execuţie.

Producerea sunetelor la tilincă, asemănător fluierului, se bazează pe tehnica buzelor (la instrumentele fără dop), a limbii şi tehnica degetului.

Tilinca se ţine transversal sau semitransversal, capătul superior este rezemat de labiumul stâng al gurii; marginea tubului fiind aşezată pe dinţii de jos. Buzele, fiind întinse, formează o deschizătură bună de şuierat.

Limba are rolul supapei.

Degetul de la mâna dreaptă deschide sau închide tubul în partea inferioară şi în legătură cu intensitatea aerului trimis în tub de către executant formează scara muzicală naturală.

Principala încărcătură la formarea scării muzicale rămâne pe seama intensităţii şuvoiului de aer. Instrumentul formează cu uşurinţă armonicii scării principale şi invers.

[11] Frullato, cuv. italian (*frulare* – a fâlfâi).

4.3.3. C a v a l u l

It.: zuffolo, flauto da pastore; fr.: flûte champêtre; germ.: Shamei flöten; engl.: long shepherd's pipe; span.: flauto; lat.: tibia, fistula; grec.: floiăra; rus.: kaval.

Istoricul.

Cavalul este un instrument de tipul fluierului cu sau fără dop, cu două grifuri: superioară (cu 6-8 găuri digitale din faţă şi una din spate); inferioară (cu 3-4 găuri pentru acordare şi rezonanţă), confecţionat din lemn.

Cavalul este un fluier mare, de aceea în popor îl mai numesc *fluieroiul ciobanesc*. "Fluierul românesc, scrie Tiberiu Alexandru, tipic Bucovinei şi nordului Moldovei, este identic. Pe alocuri, fluierul mare fără dop este numit *caval*, aidoma ca în Egipt" [T. Alexandru, 1, p. 209]. Autorul relevă că la egipteni fluieraşii au la îndemână o colecţie întreagă de instrumente, acordate la diferite înălţimi şi anume: "Fiecare fluier mic are un echivalent mare, acordat la o octavă inferioară, numit, de obicei, *kaual*" [T. Alexandru, 1, p. 209].

La francezi, italieni, spanioli şi alte popoare cavalul poartă denumirea de *flaut* cu sau fără determinativele: *păstoresc* (ciobanesc), *câmpenesc* (de la sat, de la ţară) etc.

În limba greacă *fluierul* şi *cavalul* rămân a fi denumiri identice, după cum şi este. La popoarele ţinutului balcanic (bulgari, albanezi, iugoslavi, sârbi, horvaţi) denumirea de caval uneori este extinsă şi asupra altor tipuri de fluiere cu dop sau fără acesta.

La popoarele caucaziene *cavalul* poartă denumiri localnice cu semantică de fluierare, suflare: *cavali*, *soilari* (adgici); *lamuri* (gruzini), *acearpâne* (abhazi); *tiuidiuk* (turcmeni).

În Moldova instrumentul este utilizat în ansamblurile de muzică populară episodic, fiind restrâns de *fluierul obişnuit, cimpoi, nai*.

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

Funcţia cavalului de a intona, preponderent, melodii cu un registru grav a determinat forma şi dimensiunile instrumentului. Tubul sonor este alcătuit din două părţi, care sunt cuplate cu ajutorul unui inel din lemn sau metalic, care serveşte şi drept dispozitiv de acordare. Cavalul vechi era fără dop, iar azi, de obicei, este prevăzut cu dop. Tubul are două grifuri: **de sus** – principală (cu 6-8 găuri digitale din faţă şi una din dos); **de jos** – auxiliară (cu 3-4 găuri pentru acordare şi rezonanţă). Cavalul are în lungime de la 400 până la 900 mm; diametrul pereţilor exteriori – 20-25 mm, iar diametrul pereţilor interni – 18 mm.

Tabelul 2. Dimensiunile cavalului din Moldova.

Calificativul instrumentului	Lungimea tubului (mm)	Lungimea dopului (mm)	Diametrul interior (mm)	Diametrul exterior (mm)	Mărimea găurii de fluierat (mm)	Diametrul găurilor digitale (mm)	Distanța dintre dop şi axa găurilor: 1, 2, 3…
Do magor, diatonic, cu dop[1]	601	15	18	25	7x7	4-8	250; 292; 340; 388; 430; 486.
Re magor, cromatic, cu dop[1]	565	25	18	25	7x7	8	270; 287; 312; 335; 360; 383; 412; 438; 465.
Re major, cromatic, cu dop, fără dop[2]	540	-	18	25	-	8	270; 280; 312; 335; 360; 383; 412; 438; 465.
Mi- bemol major, diatonic, cu dop.[3]	506	18	18	25	7x7	8	225; 253; 283; 327; 358; 390; 444; 450
Sol major, diatonic, cu dop[1]	398	15	16	22	6x6	7	162; 185; 208; 251; 273; 297.
La minor, cu dop[4].	755	25	18	25	7x7	8	416; 449; 480; 575; 608.

[1] Generalizate de I. Vizitiu, meşter popular.
[1] Generalizate de I. Vizitiu, meşter popular.
[2] Generalizat de P. Zaharia, interpret de muzică populară la fluier, caval ş.a.
[3] Generalizat de L. Moşanu, interpret de muzică populară la fluier, caval, clarinet.

De menționat că de rând cu tipurile de instrumente nominalizate în Tabelul 2, mai există cavale: în *do minor, fa diez minor şi si minor*, însă scoase din uzul muzical autohton.

Comparând *fluierul* cu *cavalul*, autorul A. Paşcanu este de părere că cavalul este cu mai puține găuri digitale decât fluierul şi estefolosit pentru melodii lente. Asemenea comparație pare a fi de prisos atunci când nu luăm în considerare instrumente concrete. Spre exemplu, există *caval* cu şase găuri digitale principale şi *fluier* cu opt găuri, caval cu nouă găuri şi fluier cu şase-șapte găuri etc. Principala deosebire între aceste feluri de instrumente este legată de prezența la caval a grifurii auxiliare pentru acordare şi rezonanță, specifică, aidoma *taragotei*, care lipseşte la fluier.

Cavalul este confecționat din acelaşi material şi după aceleaşi tehnologii ca fluierul.

Posibilitățile sonore şi tehnica de execuție.

Cele mai frecvente instrumente folosite în practicile muzicale folclorice din Moldova sunt cele cu şase găuri digitale principale. Cavalul moldovenesc poate fi acordat în *do* (octava mare), *do* (octava mică), *re* şi *mi* (octava mare), *fa-diez* (octava mare) *la* şi *si* (octava mică). De la deschiderea găurilor ca la fluier formăm scara muzicală diatonică cu elemente cromatice [vezi: *Anexa I*, ex., 15].

Trecerea din octavă în octavă se realizează cu ajutorul găurii din dosul instrumentului şi intensitatea suficientă a aerului. Întinderea cavalului este de 2,5 octave.

[1] Generalizate de I. Vizitiu, meşter popular.
[4] Generalizat de L. Iorga, meşter, interpret de muzică populară la caval, cimpoi, ocarină etc.

Interpreţii populari, deseori, utilizează isonul burdonic cu ajutorul sunetelor *a gorge* (gâturale).

Sunetul la caval este moale, înfundat în registrul grav şi puţin mai puternic şi luminos – în registrul de mijloc, iar în registrul acut – ţipător, şuierător, ca la fluier şi nai.

Utilizarea şi repertoriul fluierelor.

Dat fiind faptul că fluierul s-a născut în mâna păstorilor, el, în primul rând, are funcţia de a facilita anumite acţiuni specifice practicilor păstoreşti şi, respectiv, intonării anumitor intonaţii-semnale la instrument, în special: pentru îndemnarea oilor la păşune, la adăpat; strângerii la adăpost, întoarcerii turmei de la lanurile cu grâne, chemarea la muls; despărţirea şi unirea turmei etc.

Tot în rândul ciobanilor, păstorilor de vite au luat naştere melodii care le însoţesc munca şi sărbătorile, obiceiurile caracteristice: la măsuratul laptelui, la tocmirea ciobanilor, la Legătură[5].

La sărbătorile sale păstorii interpretează melodii de dor (*Mioriţa*, *Oiţa*, *Doina ciobanilor*); melodii vesele (*Ciobănaş*, *Ciobăneasca*, *Sârba*, *Zii din fluier şi caval*, *Joc cu descântături*, *Bună-i brânza din burduh*) ş.a. [vezi: *Anexa II*, ex., 34].

Fluierul, tilinca, cavalul, purtate secole de-a rândul la brâu şi fredonate de păstorii şi feciorii moldoveni în timpul ciobanitului, la şezători, nunţi şi cumătrii, azi au devenit instrumente de studiu în cadrul învăţământului muzical (şcolilor de muzică pentru copii, liceelor de arte, colegiile de muzică). Instrumentele populare nominalizate alcătuiesc elementul primordial în formaţiile instrumentale extraşcolare, care au o arie largă în diverse localităţi din ţară. Periodic, din an în an, la Chişinău au loc ediţiile Festivalului republican "**La vatra horelor**", care are drept scop identificarea talentelor autohtone, în special, valorificarea artei de interpretare la instrumentele muzicale populare în mod individual şi în ansamblu, la care îşi dau concursul mai multe colective de elevi din Chişinău, Ungheni, Orhei, Soroca, Criuleni şi alte localităţi. Copiii şi adolescenţii se evidenţiază prin măiestria şi gustul de interpretare la fluiere. De exemplu, un loc aparte în agenda programului de valorificare a talentelor muzical-artistice tinere îl ocupă ansamblul instrumental ***Andrieş*** din Hruşevo, Criuleni, conducător Ion Oală, profesor de muzică la şcoala din localitate. Ansamblul şi-a început activitatea sa din 1985, fiind format

[5] **Legătura** este un soi de descântec, prin care mirele este împiedicat să se apropie de mireasa lui. Tot aşa se consideră că poate să înlănţuiască lupii şi alte animale sălbatice fără ca aceştia să mai poată aduce pagube turmelor de oi şi boi [D. Cantemir, 9, p. 195].

din elevi care dispun de aptitudini muzicale suficiente şi sunt pasionaţi pentru muzica instrumentală populară. Vorba ceea, dacă omul de mic deprinde a cânta la fluier, nu se mai desparte de el toată viaţa.



Figura 37. **Ansamblul de instrumente populare din Hruşevo, Criuleni**

Repertoriul ansamblului include doine, ostropăţuri, hore, melodii din folclorul copiilor şi maturilor, dansuri din partea locului, culese şi adaptate de conducătorul şi membrii ansamblului. Unele din instrumentele muzicale (fluiere mici, tilinci, ocarine) sunt confecţionate de meşterii populari din localitate, altele fiind produse la atelierele din Chişinău.

Posibilităţile interpretative ale fluierelor sunt avansate la justa lor valoare în mâinile iscusite ale interpreţilor instrumentişti din Moldova:

Alexei Botoşanu, fluieraş de seamă (15.09.1923, Tribisăuţi, Hotin - 19.04.1984), mulţi ani la rând (1950-1981) a evoluat ca solist în orchestra de muzică populară **Fluieraş** cu *Hangu* şi *Sârba de la Briceni*, *Dimineaţa în sat*, *Gluma muzicală*, *Hora* şi *Sârba ciobanilor*.

Teodor Captari, fluieraş şi cavalist (15.04.1923, Costiceni, Hotin - 24.09.1995), cunoscut interpret în Bucovina şi departe de hotarele acestei regiuni.

Leonid Moşanu, fluieraş şi cavalist (15.10.1938, Risipeni, Iaşi), solist al orchestrei de muzică populară ***Folclor*** (din 1964). Faimosul interpret a bucurat publicul ţării cu *Doine*, *Sârbe*, *Hanguri*, interpretate la fluier cu un sunet rafinat şi înaltă măiestrie intonativă.

Petre Zaharia, fluieraş, naist, cavalist (01.08.1934, Hogineşti, Orhei - 11.12.1989), interpret autodidact, a cules aşa-zis din primele mâini nectarul melodiilor populare şi le-a dat o nouă viaţă în activitatea profesionistă în calitate de solist al orchestrei de muzică populară ***Fluieraş*** (1952-1975). A interpretat la fluier *Polca moldovenească*, *Tropăţica*, *Hora* şi *Sârba*.

Pe bună dreptate, Teodor Marin scria în *Cultura* (21.02.1970) că Petre Zaharia, fiind cunoscut pe atunci cu *Doina* şi *Bătuta din Giurgiuleşti* (fluier), va cuceri publicul şi prin măiestria sa de a cânta la nai, caval şi clarinet.

Aceşti interpreţi de seamă şi multe alte talente au căutat mereu să remarce bogăţia şi splendoarea melodiilor folclorice moştenite din trecutul neamului, dar aduse pe un făgaş nou al simţului şi tehnicii de interpretare la fluier, caval sau tilincă.

La moldoveni cel mai frecvent sunt folosite fluierele mici, pentru care, în zilele noastre, provoacă un viu interes copiii din localităţile săteşti şi urbane. Fluierul mare (cavalul) este practicat mai mult în rândul ciobanilor, de un singur executant sau uniţi în ansamblu câte doi-trei şi mai mulţi. Localnic cavalul se foloseşte la înmormântări şi la alte datini, de către cerşetori în pieţe şi alte locuri aglomerate. Pe scară largă cavalul este folosit în formaţiile de muzică populară, colectivele etnofolclorice.

4.3.4. N a i u l

It.: flauto Pan; fr.: flûte de Pan; germ.: Pan flöte; engl.: Panpipe, syrinx; span.: flauto de Pan, zampofia; grec.: sirynx; rus.: kuviklî, tevniţa; ucr. kuvîţi

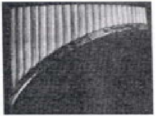


Figura 38. **Nai**

Istoricul.

Naiul se prezintă sub forma unui şirag de tuburi din trestie de diferite dimensiuni, astupate la capătul de jos şi unite pe un stativ încovoiat din lemn. Dacă la unele instrumente aerofone denumirea este constituită în baza felului de emitere a sunetului, atunci la nai denumirea ţine de materialul din care, incipient, instrumentul a fost confecţionat – trestia. Legătura istorică a denumirii instrumentului cu trestia îşi găseşte rezolvarea sa la grecii antici, care practicau tipul de instrumente cu denumirea de *syrinx*, echivalentul cuvântului *trestie.* Denumirea în cauză era asociaţia unui mănunchi de tulpini din trestie, care, conform legendei, a fost adus de lume în semn de jertfă Zeului Pan – ocrotitorul naturii şi

păşunilor. Rămâne numai să medităm privitor la harul şi simplitatea cu care strămoşii noştri, parcă printr-un mister, au smuls dintr-o stuhărie tuburile de trestie, însufleţindu-le prin căldura suflului uman.

Muzicologul Tiberiu Alexandru considera că: "Pe o anumită treaptă de dezvoltare social-economică, popoare diferite ca origine şi aflate la mari depărtări unele de altele îşi pot făuri unelte muzicale asemănătoare. Exemple tipice în această privinţă sunt naiul şi buciumul" [T. Alexandru, 1, p. 12].

Naiul, aidoma fluierului, a luat naştere la diferite popoare în aceleaşi perioade de timp în mod separat. Dacă la popoarele spaţiului european, occidental instrumentul a fost botezat cu numele de *Flautul lui Pan*, atunci în ţările balcanice, asiatice tipurile de instrumente au moştenit cuvântul vechi persan *nai*, cu sensul de *trestie.*

Astfel sunt denumite *Flautele lui Pan* în Moldova, Bucovina, Transilvania, Muntenia, Tadgikistan, Azerbaidjan, Uzbekistan ş.a. La popoarele caucaziene deseori cuvântul *nai* îl poartă şi alte instrumente de tipul fluierului, însă sensul etimologic rămâne acelaşi – instrumente confecţionate din trestie.

Pe meleagurile Moldovei instrumentul a cunoscut o largă răspândire din cele mai vechi vremuri şi cu numele de *muscal*, deşi o deosebită amploare naiul capătă spre sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul celui de al XV-lea, odată cu activizarea practicilor instrumentale lăutăreşti de interpretare în grup (în ansamblu). Muzicologul P. Brâncuşi atestă: "Sunt răspândite în această vreme cimpoiul, fluierul, buciumul, cobza, ţambalul, naiul, vioara, lăuta şi altele" [P. Brâncuşi, 3, p. 136]. Unele surse bibliografice relevă evoluarea frecventă a ansamblurilor în lista cărora frecvente erau vioara, cobza şi naiul. "După o fază în care se credea că naiul va fi dat uitării, asistăm la un puternic reviriment" [A. Paşcanu, 26, p. 140], instrumentul trăieşte o perioadă de înflorire. Despre aria de extindere, repertoriul şi remarcabilii virtuozi naişti vom menţiona în compartimentul respectiv.

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

Naiul constă dintr-un şir de tuburi (circa 18-22) din trestie (azi din bambus) sau alte esenţe (soc, fag, masă plastică, fier etc.), de diferite dimensiuni, închise în partea de jos şi încleiate pe un stativ încovoiat. În partea de sus tuburile sunt deschise, iar marginile puţin cioplite, pentru ramificarea şuvoiului de aer, aidoma dintelui de la dispozitivul de suflat al fluierului.

Naiul deseori este comparat cu orga, unde plămânii interpretului au rolul de foale, iar buzele – de clape şi registre.

Înălţimea sunetului la nai depinde de lungimea porţiunii sonore a tubului, diametrul şi unghiul tubului faţă de labium (de la mărirea unghiului sunetul de bază se ridică, iar de la micşorarea acestuia, sunetul se coboară).

Tabelul 3. Măsurătorile naiului contemporan

Nr. tubului	Notele	Lungimea internă a tubului	Diametrul interior al tubului	Diametrul exterior al tubului
1	*e*	250,0	16	21,5
2	*fis*	220,0	16	21,5
3	*g*	200,7	15	21,5
4	*a*	180,4	15	21,0
5	*h*	160,7	14,5	20,0
6	*c1*	150,4	14	19,1
7	*d1*	130,3	13,85	19,0
8	*e1*	117,0	13,2	18,5
9	*fis1*	101	13,2	18,0
10	*g1*	98,5	13	17,8
11	*a1*	89,0	12,2	17,0
12	*h1*	76,0	12	17,0
13	*c11*	73,0	11,6	16,6
14	*d11*	62,5	11,7	16,6
15	*e11*	55,5	11,5	16,1
16	*fis11*	47,5	11,2	16,1
17	*g11*	42,0	11	15,9
18	*a11*	35,0	11	15,5
19	*h11*	30,0	10,5	15,08
20	*c111*	29,0	10,4	15,0
21	*d111*	24,0	9,9	14,8
22	*e111*	20,2	9,85	14,8

Dimensiunile tuburilor la diferiţi meşteri, în dependenţă de scara muzicală, materialul din care este confecţionat instrumentul, au particularităţile sale. Reprezentăm în continuare dimensiunile naiului contemporan, care este utilizat în şcolile de muzică şi în rândurile amatorilor din Moldova [vezi: *Tabelul 3*].

Pentru confecţionarea naiului se folosesc bambusul, arţarul, socul, lemnul roşu, nucul.

Sunetul se emite prin suflarea aerului în partea de sus a tubului. Aerul este răspicat de marginea ascuţită a tubului. O parte din porţiunea de

aer lunecă turbulent în tub, cealaltă – în afara tubului. Sunetul apare nu la colţul tubului, ci se formează puţin în afara acestuia. Înclinarea instrumentului spre interpret ridică cu o jumătate de ton sunetul, iar depărtarea părţii de jos a instrumentului dinspre interpret, coboară cu un semiton sunetul. Astfel la *nai* putem interpreta întreaga gamă cromatică.

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Ambitusul scării muzicale a naiului depinde de numărul tuburilor sonore. Instrumentele au întinderea: *do diez* din prima octavă – *fa diez* din octava a treia (instrumentele cu 18 tuburi); *mi* din octava mică – *mi* din octava a treia (instrumentele cu 22 de tuburi); *sol* din octava mică – *sol* din octava a treia (instrumentele cu 23 de tuburi) [vezi: *Anexa I*, ex., 16-18].

Sunetele naiului sună cu o octavă mai jos decât notarea. Acest lucru are loc din cauza că tubul în partea de jos este astupat, iar aceasta face ca, în urma suflării cu prima intensitate, să se formeze o pătrime din unda sonoră şi, respectiv, frecvenţa este de două ori mai mică decât la fluier, iar sunetul produs sună la o octavă inferioară.

Naiul are un sunet plăcut, puţin răguşit, cumva şuierător şi, fiind asemănător cu timbrul fluierului, are o culoare proprie, plină de nostalgie, tandreţe şi farmec de basm, păstoresc.

Respiraţia, în timpul executării la nai, de altfel şi la alte instrumente aerofone, denotă trei elemente: *inspiraţia, reţinerea* aerului şi *expiraţia*. Se recomandă a inspira numai cantitatea de aer, care este necesară pentru executarea frazei muzicale în cauză. În lucrările muzicale pentru nai sunt indicate locurile pentru inspiraţie (sfârşitul frazelor, cezurile, pauzele).

Reţinerea aerului este de natură costodiafragmatică, adică aerul se inspiră în adâncul pieptului şi nu în partea superioară a acestuia. Cu ajutorul diafragmei executantul expiră porţiunile necesare de aer pentru producerea sunetelor cu diferite valori de note (scurte, prelungi, combinate). În procesul emiterii propriu-zise a sunetului au loc acţiunile de *atacă* şi *fixare*. Spre exemplu, atacul cere o expirare bruscă (explozivă) a aerului din plămâni. Limba în cazul dat îndeplineşte funcţia supapei. Atacul sunetului depinde, astfel, de energia şi plasticitatea muşchilor linguali. După atac neapărat urmează acţiunea de fixare a sunetului, care face sonoritatea compactă, clară şi plăcută.

Şuvoiul de aer expirat trebuie să fie proiectat spre centrul superior al tubului, mai ales la emisia sunetelor prelungi.

Tehnica mâinilor se reduce la următoarele acţiuni: mâna dreaptă (suportul principal al instrumentului) ţine partea instrumentului cu tuburi mari, antibraţul formează un unghi de 45^0 în raport cu braţul. Degetul

mare este plasat vertical pe tubul mare, falanga – pe partea anterioară a tuburilor, iar degetele posterioare (mijlociu, inelar şi mic) înfăşoară instrumentul în sectorul tuburilor 4, 5 şi 6 (numărând de la cele grave); mâna stângă, de rând cu antebraţul şi braţul stâng, are, conform afirmaţiilor maestrului naist V. Iovu "aceeaşi importanţă ca şi un conducător în orchestră" [V. Iovu, 23, p. 37].

Formarea scării cromatice la nai se realizează prin schimbarea unghiului de înclinare a instrumentului şi tehnicii speciale a buzelor (labiumului). Spre exemplu, dacă naiul este acordat în *sol major*, iar executantul are nevoie de gama *do major* cu *fa becar* şi nu cu *fa diez*, acesta trebuie să depărteze de la piept partea inferioară a instrumentului. Dimpotrivă, când este nevoie a ridica nota de bază cu un semiton (de exemplu, *do – do diez*), este nevoie a înclina partea inferioară a naiului spre pieptul executantului.

Modalităţi de articulaţie.

Vibrato reprezintă o ondulaţie pulsantă a curentului de aer din tub, realizat prin mişcarea oscilatorie periodică a mâinii stângi. Vibrato poate fi de lungă durată (în dependenţă de durata sunetului, tempoului, caracterului muzicii etc.). Vibrato are loc de la vibrarea alternativă a sunetului de bază şi cromatica acestuia. La nai vibrato se notează prin semnul "mordent".

Staccato şi *staccatisimo* se realizează la nai, asemănător ca la fluier, prin lovirea energică a limbii în labium şi trimiterii porţiunilor scurte de aer în tubul sonor. Maeştrii naişti atestă trei feluri de *staccato*[1]: a) simplu, de parcă pronunţăm „ t-t-t-t…"; b) dublu – „t-c-t-c-t…"; c) triplu –„tct-tct-tct…", aidoma *staccato triplu*, realizat cu burduful la acordeon [vezi: *Anexa II*, ex., 35].

Semnul *staccato* este punctul sau săgeata de asupra notelor respective.

Glissando se realizează prin alunecarea labiumului pe tuburile naiului. Se notează în textul de note cu cuvântul italian *gliss*.

Legato se efectuează prin trecerea alunecândă, de pe un tub pe altul, de obicei - în descendenţă şi se notează cu o linie curbă.

Acordajul instrumentului poate fi efectuat prin scobirea cerii (în cazul când sunetul este ridicat) sau picurarea cerii în tub (în cazul când tubul coboară).

Utilizarea şi repertoriul.

Cu toate particularităţile evolutive de fluxuri şi refluxuri, naiul, până în cele din urmă, capătă un avantaj incredibil în formaţiile de muzică

[1] După V. Iovu [23].

populară. Primii interpreţi care au observat posibilităţile sonore avantajoase ale instrumentului şi au căutat să se îngrijească de perfecţionarea tehnicii interpretative la nai, au fost lăutarii din secolele XVII-XVIII.

Scrierile muzicologilor, portretele, grafica trecutului relevă despre aceea că Barbu Lăutarul şi alţi lăutari cântau cu iscusinţă nu numai la vioară, cobză, ci şi la nai, ca mărturisire elocventă – portretul tarafului lui Ochialbi [P, Brâncuşi, 4, p. 116], desenul – Barbu Lăutarul cântând la nai – de Carol Popp Szarhmary [V. Cosma, 11, p. 41].

Dacă adineaori naiul era instrumentul utilizat în rândul interpreţilor amatori, autodidacţi, atunci, în zilele noastre, instrumentul este inclus în programele de studiu de la şcolile de muzică/arte pentru copii, colegiile şi academiile de muzică. Drept exemplu, pot fi aduse numele doar a unor absolvenţi renumiţi ai şcolii de nai din Moldova.

Vasile Iovu (24.07.1950, Bardar, Ialoveni), naist, flautist, solist în orchestra de muzică populară ***Folclor*** din Chişinău. Aranjează şi interpretează melodii folclorice. A purtat faima muzicii naiste în Moscova, Havana şi alte localităţi. Autor al lucrării „*Metodă de nai",* Chişinău,1982. În repertoriul maestrului predomină hore, sârbe, jocuri, melodii de dor, suite pentru nai, caval, ocarină, doine etc.

Gheorghe Mustea (01.05.1951, Mândreşti, Teleneşti), flautist, naist, dirijor, pedagog şi compozitor. Autorul A. Aleabov relata în articolul *Cuvânt despre viitorii muzicieni* (Ziarul „Cultura", 16 mai 1970) că Gheorghe Mustea, absolventul şcolii "Ştefan Neaga", stăpâneşte arta de execuţie la câteva instrumente populare, a compus şi a interpretat cu succes o doină şi o horă pentru nai. Azi asistăm la evenimentele eclatante ale maestrului.

Boris Rudenco (16. 03. 1963, Gavanoasa, Cahul), naist, a evoluat în orchestrele de muzică populară *Mugurel*, *Lăutarii*, ansamblul de dansuri populare *Joc*; a înregistrat la Radio Moldova melodiile populare *Mărunţica*, *Ciocârlia*, *Sârba de la Slobozia-Mare* ş.a.

Tudor Romanciuc în articolul Expoziţia meşterilor populari (Ziarul „Cultura", 13 iunie 1970) consemnează numele cunoscut al lui **Liubomir Iorga**, talentat meşter de fluiere şi naiuri, fiind, tot odată şi un interpret pasionat la aceste instrumente.

Amploarea naiului se datorează compozitorilor, care acordă instrumentului o atenţie deosebită în lucrările sale muzicale. Nu puţine piese folclorice găsim la Constantin Rusnac, ale cărui partituri includ partida naiului îngrijită cu o înaltă măiestrie. Compozitorul ţine seama de atitudinea improvizatorie a naiştilor în melodiile populare, scoate pe prim plan modalităţile stilistice caracteristice zonei folclorice concrete,

urmăreşte cu rigoare măiestria interpreţilor şi o foloseşte în tehnica de orchestraţie care, mai apoi, să găsească un ecou unanim în rândul interpreţilor profesionişti şi amatori.

Tudor Chiriac introduce frecvent în partiturile sale orchestrale naiul de rând cu alte instrumente populare. Spre exemplu, de o mare popularitate se bucură în rândurile melomanilor suita *Pe un picior de plai* pentru orchestră, nai, ţambal şi saxofon.

Nu este trecut cu vederea naiul nici în lucrările compozitorilor Gheorghe Mustea, Pavel Rusu, aranjatorului talentat Vladimir Serbuşcă ş.a.

Naiul – flautul lui Pan – îl găsim descris cu gingăşie, delicateţe şi mare har artistic în "brazdele proaspăt arate" de poeţii moldoveni.

Pan

În lumina săracă a florii
abia răsărită, ciudat,
în câmpul aseară arat,
cât se uimesc muritorii
cu soarele acesta pătrat…
rosteşte Pan, târând de raze
un soare şters şi obosit;
cu vântu-n plete încâlcit,
ascultă sevele din loaze
şi pentru-o clipă-i fericit.
Din naiul lui atunci când cântă,
el, cel născut din întâmplare, –
îmbătrânesc pe rând, popoare,
zepezile se înspăimântă
şi-n sâmbur arborul tresare.
Chematul să înşele patimi
vine din zări închipuite,
pe secete mucegăite,
s-adape fiarele cu lacrimi
plânse în jgheaburi scorogite.
Nicolae Dabija

Balada

Cât avem o ţară sfântă
Şi un nai care mai cântă,
Cât părinţii vii ne sânt –
Mai există ceva sfânt.
Nicolae Dabija

Naiule, nai,
Naiule, nai,
te-am auzit într-o seară
cum vorbeai ne-ncetat
cu tainele codrului,
cu murmurul izvorului,
cu durerea omului.
Naiule, nai,
fluiere şlefuite
până prind glas,
până la nemurire,
de meşterul iscusit,
mai mult anonim
decât popular,
şi încărcate maiestos
cu sufletul Marelui artist.
Vasile Căpăţână

4.3.5. O c a r i n a

It.: ocarina; germ.: Okarina; engl.: ocarine; grec. okarina: ; rus.: okarina.



Figura 39. **Ocarină**

Ocarina reprezintă un instrument muzical aerofon cu ţiuitoare de tip închis. Denumirea a fost preluată de la cuvântul italian *ocarina*, ceea ce înseamnă gânsac, iar forma instrumentului seamănă mult cu capul gânsacului. Se spune că instrumentul a fost confecţionat în 1860 de meşterul italian Juzeppe Donati în baza ţiuitoarei din lut, vehiculată în toată lumea cu multă vreme înaintea lui Hristos.

Ţiuitoarea (fluieraş), instrument aerofon din lut sau porţelan, şi-a făcut apariţia din cele mai vechi timpuri simultan la diferite popoare, fiind destinată pentru ademenirea păsărilor în timpul vânatului acestora. Ca să ne convingem despre câmpul extinderii instrumentului vom aduce denumirile utilizate la diferite popoare: fr.: *sifflet*; arm.: *pepuk*; let.: *svilpe*; rus.: *svistulika*; est.: *savipiylu*; ucr.: *svistun*; lit.: *molinukas*; gruz.: *buli-buli* ş.a., de obicei cu 1-4 găuri digitale în formă de cocoşel, răţuşcă, berbec, căluţ, păsărică etc.

Referitor la mărimea ocarinei autorul I. Vizitiu mărturiseşte că instrumentul a fost adus din Italia în 1967 de muzicantul Tudor Captari, originar din Bucovina şi că, în baza ocarinei lui Captari (cu 10 găuri digitale), a fost ulterior întemeiată tehnologia de confecţionare a instrumentelor [I. Vizitiu, 37, p. 43].

Leonid Aculov în articolul *Răsuna-va ocarina* [Ziarul „Cultura", nr. 1, 1977] relatează că în acea vreme la ocarină cântau mai mult amatorii. În 1970 Tudor Captari, meşter popular din Costiceni, Cernăuţi, jud. Hotin, participând la o serată de creaţie a unei orchestre de instrumente populare, a fermecat publicul spectator cu sunetul catifelat al ocarinei, ce amintea cântecul păsărilor din pădure. În anul 1975, bunăoară, Ioan Vizitiu, împreună cu Liubomir Iorga, de asemenea meşter popular în arta aplicată, a creat primul model al instrumentului popular demult uitat – *ocarina*.

Ergologia.

Instrumentul de suflat este făcut din lut ars, în formă ovală, cu găuri digitale. În partea de sus instrumentul este înzestrat cu ţiuitoare prin

deschizătura căreia executantul suflă aerul în instrument; pe partea laterală, din faţă, sunt prevăzute 8 găuri şi în partea din spate – 2 găuri, de la deschiderea cărora (în mod combinat) poate fi formată scara muzicală cromatică [vezi: *Anexa I*, ex., 19].

Spre deosebire de alte instrumente aerofone ocarina dispune de deschizătură de ţiuitoare, însă nu are deschizătură pentru eliminarea aerului. Înălţimea sunetului depinde de numărul găurilor digitale (diferite după diametru) deschise şi, respectiv, cantitatea aerului din vasul instrumentului. Dispozitivul de fluierat este situat la 1/3 din înălţimea instrumentului cu un unghi de 30 grade, pentru comoditatea interpretativă.

Dimensiunile instrumentului şi accesorilor. Ocarina este un instrument compact şi monolit, alcătuit din corpul propriu-zis, care serveşte drept cameră de rezonanţă (lungimea – 180 mm; diametrul maxim – 28-30 mm; grosimea pereţilor – 2,5-4,5 mm) şi dispozitivul de ţiuitoare (lungimea – 25-40 mm, lăţimea – 10-12 mm, înălţimea – 1,5-1,6 mm).

Diametrul fiecărei găuri digitale creşte treptat, aproximativ cu 0,5 mm, începând cu prima gaură, care are diametrul de 0,5 mm, şi terminând cu gaura a şasea, care are deja un diametru de 10,0 mm.

De la mărirea proporţională a dimensiunilor accesorilor ocarinei obţinem familia de instrumente: *soprano, alto, tenor, bariton şi bas*.

Posibilităţile sonore.

Scara muzicală a instrumentului formează ambitusul de o deţimă (cu 10 găuri). De la combinarea diferitor găuri putem forma sunetele cromatice. Spre exemplu, pentru formarea terţei *mi bemol* acoperim toate găurile, în afară de a şasea; iar pentru *mi* – descoperim găurile nr. 1 şi nr. 2; pentru *fa* descoperim găurile nr. 1, 2 şi 3, iar pentru *fa diez* descoperim găurile nr. 1, 2 şi 4 [vezi: *Anexa III*, fig. 2].

Timbrul ocarinei este de culoare sumbră, sunetul este înăbuşit, aidoma cântării păsărilor de pădure. Sonoritatea instrumentului se contopeşte bine cu grupa instrumentelor cordofone şi alte instrumente din formaţiile de muzică populară, provocând o dispoziţie exotică de pădure, de munte, uneori cu nuanţe de jale, de melancolie.

Tehnica de execuţie.

Ocarina se ţine cu ambele mâini. Mâna stângă cuprinde găurile de sus (9, 5, 6, 7, pentru degetul mare – 8) în preajma ţiuitoarei, iar mâna dreapta – găurile de jos (1, 2, 3, 4, degetul mare – 10). Tehnica de execuţie este asemănătoare cu cea a altor instrumente aerofone de lemn (fluierul mic, cavalul).

La ocarină este posibilă executarea elementelor sonore: *legato*, realizat prin descoperirea şi acoperirea lină a găurilor digitale; *staccato*, efectuat prin atacul limbii în timpul suflării aerului în ţiuitoare: *trilul*, realizat prin rânduirea rapidă a două degete; *non legato*, realizat prin ridicarea şi aplicarea degetelor în mod separat.

Există o familie întreagă de ocarine: *soprano, alto, tenor, bas*. Fiecare tip se deosebeşte după dimensiunile sale.

Utilizarea şi repertoriul.

Evident, ocarina îşi face apariţia, mai întâi de toate, acolo unde este nevoie pentru a imita, îngâna intonaţiile caracteristice anumitor soiuri de păsări, spre exemplu: *cântului cucului*. Drept subiect al acţiunii de acest fel poate servi *Amuţitul cucului*, denumire populară a solstiţiului de vară, când încetează cucul a cânta, sinonimă cu *Sânziana* sau *Drăgaica*, măsurarea timpului în cântecul popular şi sursă de inspiraţie melancolică de dor şi jale, începe să fie auzit la *Blagoveştenie* sau *Ziua cucului* şi încetează brusc după trei luni, la Sânziene când, conform tradiţiei, s-ar îneca cu un bob de orz [I. Ghinoiu, 19, p. 4].

Azi ocarina găseşte o largă răspândire în rândul copiilor şi ale adolescenţilor la orele de educaţie muzicală şi în activităţile artistice extracurriculare. Elevii (fetele şi băieţii) însuşesc cu uşurinţă deprinderile de executare la acest instrument exotic.

Repertoriul ocarinei este alcătuit, mai întâi de toate, din cântece şi dansuri cu subiecte caracteristice timbrului, posibilităţilor sonore ale instrumentului. Folosite în ansamblu, ocarinele (*soprano, tenor, bas*) pot, fiecare în parte, îndeplini funcţiile respective: de melodie, de ison, de bas.

În formaţiile de muzică populară ocarina este prezentă ca instrument solistic, cu funcţie episodică, mai cu seamă în jocurile moldoveneşti legate de obiceiurile populare (*De scoaterea zestrei, Dansul miresei*); nonrituale cu subiect, care redau procesul de muncă (*Coasa*, *Poama*); consacrate florei şi faunei (*Raţa*, *Hulubul*, *Ploaia*).

Ocarina cu timbrul şi sonoritatea ei inedită este binevenită la introducerile pentru cântecele de tipul: *Mierliţa cînd e bolnavă, Ce chin, ce dor şi jale*, *La pragul casei noastre*.

Posibilităţile sonore şi avantajele interpretative ale ocarinei le remarcă pasionaţii interpreţi-ocarinişti de odinioară şi de azi: Tudor Captari, Liubomir Iorga, Leonid Moşanu, Petre Zaharia ş.a.

Utilizarea moderată a ocarinei în rândul interpreţilor amatori poate fi explicată prin faptul extinderii câmpului de acţiune al instrumentelor populare labiale înrudite: *fluierul, cavalul, naiul*.

4.4. INSTRUMENTELE AEROFONE CU ANCIE DUBLĂ

4.4.1. S u r l a

Fr.: trompette; span.: pifano; rus.: surna.



***Figura 40.* Surlă**

Istoricul.

Surla reprezintă un tub conic, cu pâlnie, ancie şi şase găuri digitale, din lemn. Spre deosebire de alte instrumente aerofone (*naiul, fluierul, clarinetul, trompeta*), care cunosc o perioadă de înflorire, surla în Moldova actualmente este instrument de izbelişte. În trecut acest instrument, asemănător cu *surna* slavă, avea o largă răspândire în rândul populaţiei autohtone.

Este identificat că surla a fost adusă în Europa de către arabi prin secolul al VIII-lea î. Hr., împreună cu alte instrumente muzicale, prezentându-se sub diferite denumiri: *trompette*, *chalemel* (la francezi); *calamus* (la popoarele spaţiului latin); *surnă*, *surna* (la popoarele slave); *surnai*, *cornai* (la popoarele asiatece).

Pătrunderea instrumentului în Moldova, ipotetic, a avut loc pe două căi: prima ne conduce în secolul al IX-lea, când populaţia băştinaşă romanizată, numită *valahi*, avea multe incursiuni din limba slavă şi contactele sociale, comerciale au făcut să pătrundă, de rând cu alte obiecte slave, şi instrumentele muzicale de tipul *surlei;* a doua cale ne conduce în secolele XV-XVI, când are loc comerţul intens dintre Moldova şi oraşele Transilvaniei (Braşov, Bistriţa, Sibiu). În acest timp şi ceva mai înainte la braşoveni surla era vehiculată ca instrument cultic. Acesta era prevăzut cu şase găuri digitale, asemănător unei trompete (fr.: *trompette*). În literatura de specialitate găsim că surlaşul imita glasul porcului, reprezentare preistorică a spiritului grâului. Autorul I.Ghinoiu consemnează: „Deşi sunetele obţinute printr-o tehnică specială stricau armonia muzicii junilor, nu se concepea organizarea ceremonialului junilor braşoveni fără a fi şi surlaşi. La auzul sunetelor şi tonurilor curioase ale surlei, bătrânii se închinau şi mulţumeau lui Dumnezeu la sfârşitul secolului al XIX-lea, că au trăit să mai audă o dată *Sfânta Surlă*" [I. Ghinoiu, 18, p. 185].

În epoca Renaşterii, de rând cu alte instrumente, în rândurile tineretului de o mare popularitate se bucurau ansamblurile de surlari. „Muzica tinerilor şi surlarilor - consemnează P. Brâncuşi - este prezentă

pe întreg teritoriul ţării, fiind cunoscută şi sub denumirea de *muzică de serviciu*" [P. Brîncuşi, 3, p. 126].

În timpul datinilor, spre exemplu, în rolul personajului în ceata junilor (braşoveni, moldoveni), anturaj sacru în cadrul căruia divinitatea adorată se naşte, petrece, moare şi renaşte la Anul Nou, celebrat la echinocţiul de primăvară. Surlarii, împreună cu buciumaşii, sânt întâlniţi pe zidurile fortăreţelor şi ale oraşelor pentru a vesti izbânzile în luptă, ameninţările vrăjmaşilor etc. De asemenea ei luau parte la manifestările cu caracter oficial. Tinerii surlari erau invitaţi şi la nunţi, înmormântări, cumătrii pentru a interpreta o muzică adecvată.

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

Surla constă dintr-un tub conic, din lemn, înzestrat cu un dispozitiv cu ancii. După forma sa tubul este asemănător cu *taragota*, însă anciile sunt instalate ca la zurnă, oboi şi nu stabilite pe un muştiuc ca la taragotă (clarinet).

Pe tub sunt prevăzute, de obicei, 6 găuri digitale, de la deschiderea treptată a cărora se formează scara muzicală diatonică. Partea inferioară încheie tubul instrumentului cu o pâlnie.

Lungimea surlei este de 454 mm. Diametrul interior al tubului are în partea superioară 8,0 mm, treptat mărindu-se, ajungând la partea inferioară până la 14,0 mm. Diametrul găurilor digitale variază între 8-9 mm. Pe pâlnie, aidoma taragotei, este făcută o gaură pentru acordarea surlei [vezi: schema instrumentului, *Anexa III*, fig. 3].

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Surla are o scară muzicală diatonică cu înălţimea de o octavă, începând de la sunetul fundamental *do* din octava întâi [vezi: *Anexa I*, ex., 20].

Fiind timp îndelungat un instrument de izbelişte, surla, în 1970, este reconstituită şi adusă la viaţă de meşterul popular T. Olărescu. Meşterul D. Demciuc a inventat mostre de surle cromatice în *Sol major* cu ancii de la oboi.

Instrumentul are un sunet puternic, pătrunzător, ceea ce făcea să fie, în trecut, atributul obligatoriu al practicilor ostăşeşti, datinilor şi petrecerilor de diferit caracter, organizate la aer liber.

Surla are un timbru specific, cu nuanţe de răguşeală.

Instrumentul este eficient atât utilizat aparte, cât şi în ansamblu cu alte instrumente aerofone şi cordofone. Surla este în stare să realizeze elementele de expresie muzicală, caracteristice muzicii populare: *legato, staccato, trilul, mordentul, apogiatura*, care sunt realizate, deopotrivă, şi la alte instrumente aerofone labiale.

Aria utilizării instrumentului în ziua de azi este destul de redusă, atât în rândul interpreţilor profesionişti, cât şi în rîndul interpreţilor amatori. Faptul în cauză se explică prin substituirea surlei prin alte instrumente mai prospere şi mai atrăgătoare*: taragota, clarinetul şi acordeonul* (mai cu seamă, în registrul „de revărsare").

4.5. INSTRUMENTELE AEROFONE CU ANCIE SIMPLĂ

4.5.1. T a r a g o t u l



***Figura 41.* Taragot**

Instrument de suflat din lemn, asemănător clarinetului, folosit în muzica populară a ungurilor, bănăţenilor, moldovenilor.

Istoricul.

Cuvântul *„taragot"* este de origine maghiară *taragoto* cu care era botezat şi vehiculat pe parcursul secolelor XVI-XVIII în Ungaria, un instrument de tipul oboiului cu ancie dublă, rubidenia *zurnei*.

Conform scrierilor vechi, acest instrument în uzul popular mai apare şi cu denumirile de *tur*, *dudca*. Ultima este echivalentă cuvântului de origine slavă – *dudca*, cu care la ruşi, bieloruşi, ucraineni era numit fluierul.

În limbele popoarelor europene (greci, italieni, englezi etc.) cuvântul maghiar *taragoto* nu se foloseşte, ceea ce confirmă nu numai ipoteza că instrumentul examinat este de origine maghiară, ci şi faptul că taragota nu este vehiculată în muzica acestor popoare.

Un alt tip de instrument muzical, asemănător clarinetului, cu o singură ancie, cu tub conic, numit taragot, a fost reconstruit de meşterul maghiar V. Schunda din Budapesta în anul 1895.

Predecesorul taragotului pare a fi vechea zurnă, cu ancie, tub conic cu 8 găuri digitale, răspândită până în secolul al XVII-lea în practicile muzicale turceşti *zurna*; arabe, persiene şi tadgice *surnai*; în Asia, China, India sub diferite denumiri localnice.

După indicaţiile compozitorului şi muzicologului Gyula Kóldy instrumentul are ancie simplă ca a clarinetului şi nu dublă ca la surlă, oboi.

Instrumentul iniţial era confecţionat din lemn, iar azi – din metal sau abanos.

În Moldova prima mostră experimentală de taragot în *si bemol* îi aparţine lui P. Dimitrişin, maestru-reparator de instrumente de suflat de la Academia de muzică "G. Muzicescu" din Chişinău [I. Vizitiu, 29, p. 47].

Numirea instrumentului nu are o variantă constantă, ci mai multe: *taragot* [I. Sava, L. Vartolomei, I. Vizitiu], *taragoata* [T. Alexandru]; *taragotă, taragoată* [dialectal].

Taragotul este un instrument transpozitoriu[1], acordat în *si bemol*, *la bemol* şi *mi bemol*, alcătuit dintr-un tub conic cu şase găuri digitale şi unsprezece supape. La extremitatea superioară instrumentul este înzestrat cu muştiuc şi ancie din bambus, asemănătoare după formă cu cea a clarinetului. Extremitatea inferioară are formă de pâlnie. Lungimea tubului este de 740,0 mm; diametrul interior al tubului în partea superioară este de 10,0 mm, iar în partea inferioară – 60,0 mm. Pe tubul pâlniei sunt sfredelite trei găuri (în formă triunghiulară), care servesc pentru verificarea acordajului instrumentului.

Spre deosebire de predecesorul său, cu gaură de o duodecimă, la taragot aceasta este înlocuită cu gaura de octavă. Tubul de formă conică „reacţionează ca un tub deschis la ambele capete, putând realiza atât armonicile pare cât şi cele impare" [V. N. Gâscă, 19, p. 72].

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Producerea sunetului la taragot este aproape asemănătoare cu cea de la oboi. Dacă numerotăm clapele şi găurile digitale de jos (dinspre pâlnie) în sus, scara muzicală o formăm la taragot în felul următor: *si bemol* (toate clapele şi găurile sunt acoperite); *si* (gaura a doua – descoperită); *do* (clapele 1 şi 2 – descoperite); *do diez* (clapele 1, 2, 3, 4 şi gaura a doua – descoperite); *re* (clapele 1 şi 3 – descoperite); *do diez* (clapele 1, 3 şi 4 – descoperite); *mi* (clapele 1, 3 şi prima gaură – descoperite); *fa* (clapele 1, 3 şi 5 – descoperite); *fa diez* (clapele 1, 3 şi găurile 1, 2, 3 – descoperite) etc. [vezi: „Tablatura cromatică a taragotei", *Anexa III*, fig. 4].

În octava următoare digitaţia rămâne aceeaşi, iar scara muzicală este ridicată la octava superioară cu ajutorul clapei respective de lângă muştiuc.

Taragotului îi sunt proprii aproape toate modalităţile de articulaţie ale clarinetului şi oboiului. Printre cele mai eficace articulaţii rămân a fi *trilul şi legato*.

Timbrul instrumentului este destul de specific. În registrul de jos sunetul este răguşitor, cu nuanţe nazale cu rezonanţă frumoasă, producând sentimente de sărbătoare, larghețe sufletească. În registrul de sus sunetul

[1] Transpozitoriu – instrument de suflat al cărui sunet fundamental nu este do, ci un oarecare altul: *si* bemol, *la, la* bemol etc. Respectiv şi notele pentru instrumentul transpozitoriu se utilizează în transpoziţie. Pentru a acorda asemenea instrumente se produce sunetul solicitat: *si* bemol, *la* bemol, *mi* bemol etc., care trebuie să sune în *do*.

capătă culoarea sonoră a clarinetului, este mai clară şi stridentă, pe alocuri chiar ţipătoare.

Ambitusul taragotului în *si bemol* cuprinde două octave [vezi: *Anexa I*, ex., 21].

Există tipuri de instrumente acordate în *la bemol* şi *mi bemol*. Cu aceeaşi întindere ca a taragotei în *si bemol*, însă cu o utilizare rară.

Utilizarea şi repertoriul.

Spre deosebire de alte instrumente muzicale populare aerofone (*fluierul, cavalul, cimpoiul*), care sunt folosite mai mult în mod individual, *taragota* este un instrument pentru interpretare în ansamblu cu alte instrumente (vioară, ţambal, acordeon etc.). Taragota a pătruns în practicile muzicale ale Moldovei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În această perioadă istorică de acum se stabileşte componenţa formaţiilor instrumentale de lăutari şi cele de muzică populară cu interpreţi profesionişti.

În orchestrele din Moldova, pe lângă vioară, ţambal, acordeon, nai, trompetă, trombon se infiltrează treptat clarinetul în *si bemol* şi, pe alocuri, *saxofonul sopran*.

Taragota este întâmpinată cu un viu interes de muzicanţi, însă are concurenţii săi: clarinetul şi saxofonul, instrumente înrudite.

Apare problema de a stabili locul şi funcţia acestui instrument exotic în muzica populară. Până în cele din urmă practica a demonstrat că pentru taragotă sunt binevenite melodiile:

1) de comunicare, de care se folosesc păstorii. Pe vremuri, ciobanii transmiteau de la unul la altul anumite veşti prin semnalele cornului, buciumului. Acum aceste semnale, reconstituite în intonaţii muzical-artistice se bucură de o rezonanţă faimoasă în executarea taragoatei;

2) de imitare a intonaţiilor caracteristice, "împrumutate" de la fluier, tilincă sau cimpoi;

3) folclorice, destinate special pentru interpretare instrumentală, cu caracter specific, jucăuş, de glumă: *Zestrea*, *Veselia*, *Colacul*, *Munteneasca* etc.

4) generalizatoare: de *dans* sau *cântece*, care pot fi interpretate la oricare instrument: *Sârba*, *Hora*, *Brâul*, *Joc de nuntă* ş.a.;

5) de legătură dintre strofele unui cântec, pentru a reda mai viu atmosfera sonoră a imaginii artistice concrete, numite de lăutari "figură", "ornament";

6) legate de zona folclorică. Spre exemplu, în Bugeac şi la codreni la taragotă se cântă mai multe melodii cu caracter legănat, cu milisme, iar la nord – melodii cu ritm mărunt.

Nu este adevărat că *taragoata* este substituită azi de *clarinet.* Fiecare din aceste două instrumente are funcţia sa proprie în muzica populară. Totul depinde de măiestria interpreţilor care execută la taragoată.

Avantajele sonore şi posibilităţile tehnice ale instrumentului nu odată au fost demonstrate de către intrepreţii performanţi: **Simion Duja**, clarinetist şi taragotist, născut la 1946 în Putineşti, Făleşti. A studiat instrumentele populare (clarinetul şi taragota) la Şcoala de muzică "Ştefan Neaga" din Chişinău (1960-1964) şi la Institutul de Arte "Gavriil Muzicescu" (1964-1970). A evoluat ca solist-taragotist în formaţiile de muzică populară *Lăutarii*, Artist Emerit din Republica Moldova (1987). A prezentat publicului din ţară şi de peste hotare melodii folclorice cu o înaltă măiestrie interpretativă. Fiind format ca clarinetist profesionist, Simion Duja ţine cont de specificul sonor al taragotei şi caută să scoată din acest instrument cu o mare fervoare un sunet profund individual mesajului popular. În lista interpreţilor taragotişti agil se înscriu numele lui **Sergiu Cojoc, Petre Zaharia** şi a altor interpreţi cunoscuţi din ţară.

4.5.2. C l a r i n e t u l

It.: clarinetto; fr.: clarinette; germ.: Klarinette; engl.: clari(o)net; span.: clarinete; grec.: claryno/clarinătto; rus.: klarnėt



Figura 42. **Clarinet**

Istoricul.

Clarinetul este instrument aerofon transpozitoriu, din lemn, cu ancie simplă, inventat de meşterul Iohann Christoph Denner (1655-1707) din Niurnberg. Denner a născocit noul instrument în baza vechiului predecesor aerofon, pastoral, francez *chalumeau* – din epoca Renaşterii. Denumirea provine de la latinescul *calamus* – trestie, adică materialul din care era confecţionată ancia. *Chalumeau*, un tub cilindric, fără pâlnie, prevăzut cu 7 găuri digitle, avea la extremitatea superioară o ţeavă care

forma camera, în care era montată ancia în formă de „П”. Ambitusul instrumentului era redus: *fa* octava mică - *fa* octava mare. Denner a înlocuit aşa - numita cameră de rezonanţă în interiorul căreia era montată ancia, cu muştiucul folosit şi în zilele noastre, cu diferenţa că atunci muştiucul forma un tot întreg cu instrumentul, adică nu putea fi demontat. Ancia era fixată, înfăşurată cu aţă în partea din faţă a muştiucului, dar nu în cea din dos, cum o avem astăzi. Datorită modului nou de fixare a anciei pe muştiuc a fost posibilă acţionarea mai eficientă a anciei de către buze – moment avantajos pentru formarea calitativă a sunetului şi varierea intonaţiei. Atacul sunetului a devenit mai precis.

A doua sarcină, pe care a înaintat-o în faţa sa meşterul Denner, ţinea de lărgirea scării muzicale. Astfel, meşterul măreşte numărul găurilor de la 7 pînă la 8, lărgind astfel scara sonoră cu un sunet. Pe parcurs sunt introduse încă două deschizături digitale, aprovizionate cu clape. Datorită acestor găuri era posibilă formarea sunetelor *la* şi *si* din octava întâi. Dar şi acest diapazon nu era suficient şi atunci Denner găseşte o nouă soluţie. De la deschiderea celei de a doua supape instrumentul destul de uşor formează sunetele de duodecimă. Noua modalitate de interpretare a devenit etapa de cotitură în calea evolutivă a clarinetului, care poartă numele trompetei mici *clarino*, vehiculată în Europa în secolul al XVII-lea.

Fiul lui Denner perfecţionează instrumentul moştenit de la taică-său. Tânărul meşter adaugă la extremitatea de jos pâlnia care facilita considerabil calitatea timbrului. Pentru ca sunetul de duodecimă să fie mai clar, clapa a doua este mutată cu locul puţin mai sus şi este micşorată în diametru. Această modificare permite a forma nu *si* din octava întâi, ci *si bemol*. Pentru a restitui sunetul *si*, Denner-fiul măreşte lungimea tubului sonor, mai adaugă a treia clapă (1720). Astfel, este determinat hotarul sunetelor de jos ale clarinetului – *mi octava mică*.

La mijlocul secolului al XVIII-lea clarinetistul Joseph Beer (1744-1811) mai adaugă două clape la cele trei pentru sunetele *fa diez* şi *sol diez* din octava mică, *do diez* şi *re diez* din octava a doua. La 1791 Havier Lefebre (1763-1829) în Paris introduce a şasea clapă pentru formarea sunetului *do diez* superior. Asemenea clarinete erau solicitate de compozitorii Haydn, Mozart, Beethoven în lucrările sale orchestrale. Totuşi, comparativ cu alte instrumente aerofone din lemn (oboiul, flautul), la clarinet existau anumite incomodităţi de ordin tehnic. Ele erau legate, mai întâi de toate, de executarea partidelor scrise în tonalităţi îndepărtate de acordajul instrumentului. Pentru omiterea acestui obstacol s-a purces la următoarele acţiuni reformatorii. De acum înainte clarinetele erau

construite de diferite mărimi, păstrând, în acelaşi timp, proporţiile părţilor componente. Noile varietăţi de instrumente şi-au schimbat acordajul, păstrând aceeaşi digitaţie. Spre exemplu, instrumentele *in D* (*in C*) au fost ridicate la un ton superior, iar cele din *la* (*in A*) au fost coborâte la un ton şi jumătate.

În secolul al XVIII-lea erau practicate clarinetele acordate *in*: *C, H, B* şi *A*. Actualmente sunt folosite, cu precădere, instrumentele acordate: *in B* şi *in A*, adică acordajul fiind respectiv la o secundă mare şi terţă mică inferioară, comparativ cu nota *do*.

Timp îndelungat, salutând particularităţile sonore şi tehnice ale clarinetului, lumea muzicienilor nu se grăbea să-l introducă în orchestrele sale. Abia spre sfârşitul secolului al XVIII-lea instrumentul ocupă locul meritat în formaţiile instrumentale.

În istoria clarinetului găsim că prima utilizare în orchestră a instrumentului a avut loc în 1720 de dirijorul sinodal german Johann Faber în missa sa. Mult mai târziu, în 1751, clarinetul este utilizat de Jean Philippe Rameau în piesa sa păstorească “*Acant şi Sefiz*”, Jean-Sebastian Bach în opera sa „*Orion”* (1753); cu iscusinţă foloseşte instrumentul compozitorul W. Mozart în creaţia sa „*Duetul de clarinete în mi bemol major”*.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea clarinetul a fost preluat de orchestrele militare din Franţa.

Evoluţia clarinetului continuă, fapt care vorbeşte despre interesul muzicanţilor practicieni faţă de acest instrument progresiv.

Odată cu folosirea în orchestrele din secolul al XVIII-lea a clarinetelor acordate *in C, D, H, B, A,* au fost construite şi alte tipuri de instrumente: *in As* (cu dimensiuni mici, care şi-au găsit aplicare ceva mai târziu în orchestrele militare); *in F, Es*, utilizate, de obicei, în orchestrele de instrumente aerofone; *in As, în D* de dimensiuni mai mari decît clarinetul obişnuit, numit clarinet *d'amore* cu pâlnie în formă de prasadă, practicat în cercul muzicienilor amatori; clarinetul alto *in F, Es;* clarinetul *in F*, numit *basethorn*, instrument de proporţii mai mari decât clarinetul obişnuit, compus din două părţi aranjate în formă de unghi. Basethornul într-atât de mult a fost îndrăgit de W. Mozart, încât compozitorul a consacrat acestei specii de instrumente *12 duete*. O atenţie anumită i-au acordat basethornului R. Strauss, C. Saint-Saens ş.a. Însă, până la urmă, acest tip de clarinet nu s-a înrădăcinat în practica componistică de mai tîrziu. Toate tipurile clarinetului enunţate mai sus aveau unul şi acelaşi dezavantaj – majoritatea găurilor erau acoperite cu degete, iar aceasta nu permitea aranjarea lor la o distanţă mai mare una de alta. Se proceda

conform posibilităţilor digitale şi nu legilor acusticii. Era micşorat diametrul acestora, ceea ce influenţa negativ asupra calităţii sunetului.

Pe clarinetişti îi frământă gândul de a modela un instrument care să fie comod pentru toate tonalităţile. Spre aceasta tind meşterii G. Pfretzchner din Germania, Jac Albert din Belgia, Ivan Müller (1809) din Letonia. Aceşti meşteri s-au preocupat de stabilirea diametrului pentru găurile digitale. La instrumentele de tip vechi majoritatea găurilor erau acoperite cu ajutorul degetelor şi ele nu puteau fi sfredelite la distanţa mare una de alta. Astfel, Müller măreşte distanţa dintre găuri, introduce clapa pentru nota fa, măreşte numărul clapelor până la 13.

Mai târziu ideea lui Ivan Müller şi altor clarinetişti a fost posibilă de realizat datorită reformatorului mecanicii flautului – Teobald Böhm (1784-1881).

Firma Buffet la 1843 la indicaţiile lui Hyacinthe Klose aplică pentru clarinet sistemul lui Böhm de pârghii şi clape de la flaut, lărgeşte scara până la *mi bemol* inferior, introduce *butoiaşul* pentru înlesnirea acordării clarinetului. Printre avantajele noului sistem au fost: dispariţia diferenţei dintre registre, formarea unui *legato* curgător, realizarea tuturor *trilurilor.*

În acelaşi an Buffet-Crampon construieşte un instrument, la care a utilizat sistemul Böehm într-un mod mai simplu. La acest clarinet putea fi aplicată şi digitaţia lui Müller. Mollenhauer şi Kunze (1890), meşteri din Germania, elaborează varianta sa, la fel folosind sistemul lui Böhm.

Ambele tipuri de instrumente (francez şi german) sunt utilizate până în zilele noastre.

În Moldova clarinetul pătrunde în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai întâi în orchestrele de fanfară, simfonice şi de jazz, iar cu timpul şi în formaţiile de muzică populară.

Printre primii clarinetişti cunoscuţi din Moldova sunt: **Afanasie Munteanu** (25.X.1890, Briceni, jud. Hotin-25.IV.1959); a cântat la clarinet şi saxofon în orchestra condusă de Leonid Utiosov între anii 1935-1956; **Simion Glec** (27.IV.1916, Olişcani, jud. Orhei-6.VI.1979). a interpretat la clarinet şi saxofon în diferite restaurante din Bucureşti şi Chişinău.

Principala şcoală de formare a clarinetiştilor moldoveni din acea perioadă erau trupele de copii din fanfarele regimentelor militare de pe teritoriul Basarabiei şi de pe malul drept al Prutului.

Conform informatorilor clarinetişti din nordul republicii, de o mare popularitate se bucura fanfara de la regimentul de cavalerie *Trei roşiori* din Bălţi până în 1940.

De la ’40 (sec. XX) încoace clarinetul se studiază la şcolile de muzică, liceele de arte, la Academia de muzică. Formarea unei noi generaţii de clarinetişti înviorează procesul de utilizare a instrumentului în partiturile orchestrelor de fanfară şi ale celor de muzică populară din oraşele şi satele republicii.

Ergologia.

Clarinetul reprezintă un tub cilindric din lemn, abanos[1], cu lungimea de 780 mm, diametrul interior – 15 mm, montat din cinci părţi: 1) muştiuc[2]; 2) butoiaş; 3) corpul superior al mâinii stângi; 4) corpul inferior al mânii drepte; 5) pavilionul.

Muştiucul este principalul accesoriu al instrumentului şi se prezintă sub forma ciocului de gâscă. Partea de jos are o deschizătură care este acoperită de ancia subţiată şi elastică, confecţionată din trestie sau bambus.

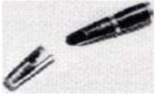


***Figura 43.* Muştiuc**

Ea se fixează la capătul inferior, uşor îngroşat, cu un stativ de formă inelară, îmbrăcat pe corpul instrumentului şi înzestrat cu şurupuri.

Butoiaşul este un element de legătură dintre muştiuc şi corpul superior al instrumentului; el ajută, totodată, la acordarea instrumentului.

Corpul superior are patru găuri digitale înconjurate cu inele metalice şi 11 găuri acoperite cu perniţe.

Corpul inferior are trei găuri libere cu inele şi cinci găuri acoperite cu perniţe, patru acţionate de opt clape. La unele instrumente există clapa de rezervă pentru acordarea sunetelor *si-bemol* din octava mică, *fa* din octava a doua şi *re* din octava a treia.

Pavilionul, sub forma unei pâlnii conice, de la apropierea spre corpul inferior contribuie la ridicarea sunetelor grave.

Instrumentul bine îngrijit poate funcţiona o durată de timp destul de mare. Spre exemplu, meşterul Andrei Sârbu (născut la 1948, Cubolta, judeţul Bălţi) ne-a comunicat că a reparat un clarinet cu o vechime de 200 de ani.

---

[1] Abanos – lemnul unui arbore exotic de culoare neagră, foarte durabil din care se fac mobile de lux, instrumente muzicale de suflat.

[2] Cuv. german : *mund* (gură), *stuck* (accesoriu)

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Interpretul situează extremitatea muştiucului cu ancia pe buza de jos, în cavitatea gurii. De la retragerea limbii aerul expirat pătrunde în muştiuc învăluind ancia şi făcând ca aceasta să vibreze. Ancia îndeplineşte rolul supapei care închide şi deschide orificiul pentru pătrunderea aerului trimis de interpret în tubul sonor. Vibrând, ancia permite ca curentul de aer din tubul instrumentului să fie pus în mişcare, să oscileze. Aceste unde sunt recepţionate de aparatul auditiv ca sunete muzicale. Înălţimea sunetului la clarinet şi la alte instrumente aerofone depinde de lungimea segmentului de aer din tub: cu cât este mai mare lungimea, cu atât sunetul este mai grav, iar cu cât segmentul de aer este mai scurt, cu atât sunetul este mai acut.

Formarea scării muzicale este următoarea: în locul primei trepte sună treapta a doua. Pentru treapta a treia trebuie să deschidem prima şi a doua gaură în mod simultan. Pentru treapta a patra – deschidem găurile 1, 2 şi 3 ş. a. m. d., putem forma scara diatonică. Pentru a forma scara cromatică la modalitatea precedentă, utilizăm următoarele modalităţi:

1) găurile sunt acoperite pe jumătate, în acest caz sunetul sună cu un semiton mai jos (nu *mi*, ci *mi-bemol*);

2) utilizarea digitaţiei bifurcate, care se reduce la aceea că interpretul descoperă găurile superioare păstrând în stare acoperită cele inferioare. Spre exemplu, dacă deschidem gaura a doua, atunci menţinem închisă prima gaură (premergătoare) şi obţinem în loc de *mi* – *mi-bemol* [vezi: *Tablatura III*, fig. 5].

Scara muzicală a clarinetului contemporan [vezi: *Anexa I,* ex., 22] are întinderea: *re* octava mică – *sol* octava a treia.

Timbrul. Fiecare registru a clarinetului are culoarea sa proprie: registrul grav (chaulumeau) este dens, răsunător, "cavernos" (G. Pascu); cel de mijloc – opac, registrul acut este virulent, bogat în sunete argintii, clare şi poetice; registrul superior este ţipător şi pătrunzător. Toate în ansamblu formează un spectru incomparabil de culori timbrale.

Timbrul clarinetului se contopeşte destul de reuşit cu timbrul altor instrumente şi face ca sonoritatea comună să fie mai bogată, mai complexă. Acest instrument în orchestre serveşte drept un catalizator al timbrurilor, el poate uni într-un tot întreg timbrurile instrumentelor după culoarea sonoră. În deosebi, este reuşită combinarea clarinetului cu cornul şi grupa instrumentelor de corzi. Clarinetul (iniţiativa aparţine compozitorului Beethoven) în partiturile orchestrelor simfonice ocupă locul mediatorului, fiind plasat între flaut, oboi şi fagot.

Notele pentru clarinet se scriu în cheia de violină, clarinetul fiind un instrument transpozitor, ca şi toate instrumentele de aşa fel, este acordat în *C*, însă datorită modificărilor constructive pentru a fi acordat în *do* el solicită sunetul său. Spre exemplu, clarinetul *in B* solicită pentru acordaj *si-bemol* ca să sune în *do*: clarinetul *in A* solicită sunetul *la* ca să sune în *do* ş. a. m. d.

Acordarea propriu-zisă a clarinetului, conform sunetului-etalon, se efectuează cu ajutorul manevrării butoiaşului.

Modalităţi de articulare.

Comparativ cu alte instrumente aerofone clarinetul dispune de cele mai bogate şi variate posibilităţi expresive.

Nuanţele. Clarinetul este în stare să execute de la cele mai liniştite sunete, abia-abia auzite (*ppp*) până la cele mai puternice (*fff*). Nu întâmplător, în secolul al XVIII-lea în orchestrele militare europene *oboiul,* care avea o putere sonoră slabă, pentru interpretarea orchestrală la aer liber, a fost înlocuit cu *clarinetul*. Indiferent de nuanţare, clarinetul execută uşor orice partituri diatonice sau cromatice. Mai puţin flexibil instrumentul este la interpretarea elementelor de octavă.

Legatto la clarinet se execută cu mare abilitate şi nicidecum nu cedează în faţa altor instrumente aerofone.

Staccato. Acest element de articulaţie, care, de altfel, se realizează cu ajutorul bătăilor limbii, nu cedează flautului.

Trilul pentru clarinet prezintă un lucru de coronare, deoarece aproape nu există variante, cu excepţia mai sus de *fa* octava a treia, pe care clarinetul să nu le realizeze cu un mare efect sonor.

Tremolo este posibil de realizat atât pe un singur sunet, cît şi pe câteva sunete [vezi: *Anexa I*, ex., 23].

Sufflement (cuvânt fr.: "ţiuit"), mod de emisie a sunetului ţiuitor la clarinet în registrul acut, întocmai asemănător ţiuitoarei confecţionate din ţuvoiul de ceapă verde; procedeul este folosit mai cu seamă de interpreţii populari.

Anumite dificultăţi de interpretare a *tremolou*-lui sânt legate de sunetul de jos articulat fără clapa de duodecimă, iar cel de sus este articulat cu această clapă.

4.5.2.1. C l a r i n e t u l m i c

It.: clarinetto piccolo; fr.: petite clarinette; germ.: Kleine Klarinette; engl.: higt clarinet; rus.: malâi klarnet



Figura 42 a. **Clarinet piccolo**

Descriere generală.

Se deosebeşte de clarinetul obişnuit numai prin dimensiunile mai mici. A fost inventat la începutul secolului al XVIII-lea, dar timp îndelungat nu-şi găsea utilizare în practicile muzicale instrumentale. Dimensiunile mici nu au permis a folosi toate mecanismele clarinetului obişnuit, de aceea clarinetul mic a rămas a fi mai puţin perfect. Deşi, dispunând de un sunet puternic, clarinetul mic a obţinut o largă utilizare în orchestrele militare.

Timbrul instrumentului are o nuanţă de grotesc, puţin sarcastică, cu efecte imitaţionale ale instrumentelor populare cu ancie (*surla, cimpoiul*). În zilele noastre sunt utilizate clarinetele mici acordate *in Es* şi, rareori, *in D*.

Notaţia instrumentului se efectuează în cheia de violină. Ambitusul clarinetului mic este:

1) de la *mi* octava mică la *do* octava întâi. Instrumentul are un sunet zăngănitor, cu posibilităţi dinamice reduse (*mp* - *mf*);

2) de la *do* octava întâi la *re* octava a doua. Sunetul este pătrunzător, liniştit şi mai calm decât la clarinetul obişnuit;

3) de la *do* octava a doua la *sol* octava a treia, sunetul este puternic, strălucitor, pe măsura ascendenţei sale sunetul devine tot mai pătrunzător;

Tehnica de execuţie este asemănătoare cu cea a clarinetului obişnuit.

Utilizarea clarinetului piccolo în *mi-bemol* este frecventă în orchestrele simfonice (de exemplu, în "*Dansul ţigănuşilor*" din Baletul "*La piaţă*" de M. Jora); parţial în cele militare.

Clarinetul mic *in D* este mai rar solicitat în orchestrele simfonice şi mai frecvent în orchestrele de fanfară. În orchestra simfonică clarinetul piccolo la nuanţa *tutti*, împreună cu flautul piccolo asigură o sonoritate eficientă a sunetelor acute.

Totuşi, clarinetul mic este în al său anturaj la executarea melodiilor cu nuanţe de sarcasm şi fantastice.

În şcolile de muzică/arte pentru copii este practicată studierea clarinetului obişnuit acordat *in B* de sistema Böhm franceză, ceea ce nu înseamnă că nu pot fi utilizate şi alte specii ale clarinetului, instrument destul de exotic şi agil în contextul muzicii universale şi muzicii naţionale.

4.5.2.2. B a s s e t h o r n u l

It.: corno di bassetto; fr.: cor de basset; germ.: Alt-Klarinette, Bassetthorn; engl.: basethorn, alto clarinet; rus.: al'tovâi klarnet



Figura 42 b. **Bassethorn**

Descriere generală.

Instrumentul a fost construit şi utilizat pe larg în secolul al XVIII-lea. Iniţial acesta se prezintă sub formă de tub încovoiat (semilună), înfăşurat cu piele, având la extremitatea de jos un pavilion masiv din cupru.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea T. Lyutz din Pyersburg şi fraţii Schtadller din Viena au confecţionat clarinetul alto alcătuit din două cornuri sub unghi de 165^0. Spre sfârşitul secolului al XIX-lea acest instrument capătă o formă de tub drept cu pavilion ca la saxofon. Digitaţia bassethornului este identică cu cea a clarinetului obişnuit, în afară de surplusul a patru clape, datorită cărora se măreşte scara sonoră de jos. La el erau interpretate serenade, muzică de dans.

Este un instrument transpozitor, cu acordaj *in F*, rareori *in Es*. Notaţia se efectuează în cheia de violină. Ambitusul instrumentului este la graniţa dintre *do* octava mică şi *fa* octava a treia.

Sunetul registrului grav şi celui de mijloc au un timbru catifelat, plăcut, liniştitor, în registrul acut sonoritatea devine mai seacă, iar de la *sol* octava a doua în sus sunetul este încordat.

Bassethornul a fost folosit de W.Mozart în „*Recviem"*.

Felix Mendelssohn a scris două duete pentru clarinet şi bassethorn, a folosit două bassethoarne în „*Serenada si bemol major”*. În zilele noastre acest tip de clarinete este scos din uzul muzical.

4.5.2.3. C l a r i n e t u l b a s

It.: clarinetto basso; fr.: clrinette basse; germ.: Bassklarinette; engl.: bass clarinet; rus.: bas-klarnet.



Figura 42 c. **Clarinet bas**

Descriere generală.

Forma este asemănătoare cu cea a bassethornului. Anul naşterii se datează cu 1772 (meşterul muzician din Paris I. Lott); în 1793 meşterul din Dresda, Grenzern a construit o nouă variantă şi din acest moment *clarinetul bas* devine un instrument de utilizare largă. Inovaţia lui Lott a fost trecută cu vederea de muzicieni (compozitori şi interpreţi).

Forma contemporană a clarinetului Bas se datorează mâinilor dibace ale meşterului belgian A.Sax. El a construit zeci de modele de instrumente aerofone, însă, din advertenţă publică, este cunoscut în masele largi doar ca inventator al *saxofonului*.

A.Sax a abandonat muştiucul de forma fagotului, înlocuindu-l cu o ţeavă în formă de "S" şi muştiucul cu ancie, partea de jos (pavilionul) a obţinut o formă de lulea. Această formă a *clarinetului bas* este păstrată şi azi.

Este un instrument transpozitoriu *in B*, sună cu o octavă mai jos ca la clarinet şi are o întindere de la *do* octava mică până la *do* octava a treia.

Registrul grav dispune de un timbru sumbru, dens, zăngănitor. Cel de mijloc este mult mai expresiv, dar mai puţin lucid, sonoritatea este slabă. Registrul de sus este înăbuşitor, încordat, strident.

După mărimea tubului *clarinetul bas* este de două ori mai mare decât clarinetul obişnuit.

Clarinetul Bas pentru prima dată a fost folosit în lucrările compozitorilor Giacomo Meyerbeer, mai ales, a celor pitoreşti, fantastice şi spectaculoase, în unele lucrări semnate de Ferenz Lizt "*Dante-Simfonie*", mişcarea I.

Utilizarea şi repertoriul clarinetului.

În anii '20 ai secolului al XX-lea clarinetul este solicitat pe teritoriul Moldovei de orchestrele de fanfară, militare şi cele de artişti amatori. În multe comune erau iniţiate fanfare conduse de foştii muzicanţi ai orchestrelor militare. În cadrul repetiţiilor, numite "duminicale", în mod organizat şi sistematic, se învăţau notele şi se formau deprinderile de executare la alămuri şi clarinet. Asemenea orchestre cu componenţă obligatorie a clarinetului capătă o amploare deosebită în perioada postbelică. Dezbinaţi în grupuri mai mici, aşa-numitele benzi de fanfarişti, însoţeau nunţile, cumătriele, horele satului, înmormântările şi alte datini. Clarinetul era mereu în centrul atenţiei ascultătorilor din rândul copiilor şi maturilor, care savurau din trilurile şi pasajele calde, pline de viaţă ale instrumentului.

Tot atunci clarinetul se afirmă în orchestrele simfonice, de artişti amatori ca instrument solistic şi orchestral, spre exemplu, orchestra de la Balta condusă de Mihail Caftanat (1893, Pogribeni, Orhei-18.06.1936, Odesa), care desfăşoară o activitate în Bugeac cu compoziţii folclorice de un înalt profesionalism.

Necătând la aceea că compozitorii moldoveni acordă o atenţie primordială viorii în partiturile sale simfonice, totuşi, treptat, în ele îşi face loc clarinetul. Printre primii compozitori foloseşte instrumentul nominalizat Ştefan Neaga (24.11.1900-1951) în *Simfonia a doua* şi anume, clarinetului *in B* îi este destinată tema muzicală din partea a doua a simfoniei *Andante* [vezi: *Anexa II*, ex., 37].

S. Gurov utilizează clarinetul-bas în „Simfonia nr. 1"*, si minor, Mişcarea 1,* pentru a reda imaginea temei de mister şi sentiment de mohorâre. Clarinetul solo interpretează tema principală din *Simfonia do major* de V. Zagorski. Boris Dubosarski (03.03.1947, Bender, compozitor, altist şi viorist) consacră clarinetului mai multe lucrări muzicale, printre care „Sextetul" *În memoria jertfelor răscoalei din Bender* pentru clarinet, trombon, xilofon şi trio de corzi.

Clarinetul este utilizat cu multă măiestrie în aranjamentele, partiturile de melodii folclorice pentru formaţiile de muzică populară, semnate de remarcabilii compozitori, dirijori: **Dumitru Blajinu** (10.11.1934, Pererâta, Lipcani), dirijor al orchestrei de muzică populară ***Folclor***; **Nicolae Botgros** (25.0I.1953, Badicu, Cahul), dirijor al orchestrei de muzică populară ***Lăutarii***; **Serghei Lunchevici** (29.04.1934, Chişinău-15.08.1995), dirijor al orchestrei de muzică populară ***Fluieraş***; **Constantin Rusnac** (născut la 1948, Trebisăuţi, Briceni), compozitor ş. a.

Creşterea popularităţii clarinetului se datorează, în mare măsură, maeştrilor clarinetişti din republică: **Constantin Baranovschi** (06.11.1946, Echimăuţi, Orhei), a compus lucrări pentru orchestră în caracter popular; **Costică Bâzgă** (22.06.1943, Cozmeşti, jud. Iaşi), evoluează ca solist al orchestrei simfonice din Iaşi; **Vasile Bivol** (17.12.1936, Mândreşti, Sângerei), profesor de clarinet la şcoala medie de muzică "*Ştefan Neaga*" (din 1971); **Serghei Cuciuc** (08.04.1946, Goieni, Dubăsari), profesor la Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Chişinău, a înregistrat la Radio Moldova lucrări folclorice pentru clarinet; **Simion Duja** (10.11.1946, Putineşti, Floreşti), clarinetist în orchestrele de muzică populară; **Simion Glec** (27.04.1916, Olişcani, jud. Orhei - 06.06.1979); **Mihail Gorodeţchi** (03.0I.1948, Bălţi), clarinetist; **Gheorghe Costoglu** (1934, s. Frecăţei, Reni), clarinetist autodidact [vezi: *Anexa II*, ex., 36].

Fiecare din interpreţii nominalizaţi a parcurs o cale mare spre a destăinui vocea clarinetului, aidoma lui **Ion Krasnopolski** (15.III.1945, Chişinău). Primele deprinderi de interpretare la instrumentele aerofone şi gustul pentru muzică le aspiră de la tatăl său, conducător iscusit al orchestrelor de fanfară. Ion studiază clarinetul la şcoala "E. Coca", apoi la Institutul de Arte "*Gavriil Musicescu*" cu **Eugeniu Verbeţchi** (04.10.1936, Mocra, gub. Podoliei). Timp de circa 25 de ani evoluează în orchestra Ansamblului de dansuri populare ***Joc***. Face parte din interpreţii de azi, care au urmat un studiu solid în domeniu şi execută muzică populară cu artistism şi gust academic. Maestrul a editat o culegere de melodii „*Busuioc moldovenesc"*, Chişinău, 1992, care reprezintă un ghid fecund de avansare artistică a instrumentiştilor amatori şi cei din învăţământul muzical, a înregistrat multiple lucrări la Radio Chişinău, interpretate la clarinet într-un stil propriu zonelor folclorice. Neobositul clarinetist şi pedagog relizează prelucrări şi aranjamente pentru clarinet şi fanfară, transmite experienţa acumulată tinerelor talente.

În practicile formaţiilor de muzică populară clarinetul îndeplineşte mai multe funcţii: interpretarea partidelor solo în cântecele de dor, de glumă, lirice, în dansurile cu caracter moderat sau energic; executarea figuraţiilor melodice (pasajelor tehnice).

Clarinetul se contopeşte bine cu grupa instrumentelor cu corzi, cu grupa aerofone de lemn şi de alămuri. Instrumentul se înscrie destul de reuşit în peisajul ansamblurilor de muzică de divertisment. Astfel, clarinetul are o arie destul de largă, începând de la interpretarea muzicii în mod independent (solistic) sau cu acompaniament armonic de chitară, pian, acordeon şi terminând cu fructuoasa manifestare în tot felul de formaţii instrumentale.

Clarinetul este studiat pe larg în clasele respective ale învăţământului muzical din ţară. El este cu adevărat un instrument popular, deoarece este preferat de masele largi ale societăţii şi îndeplineşte fecund funcţiile sale în muzica populară.

4.5.3. S a x o f o n u l

It.: sassofono; fr.: saxophone; germ.: Saxophon; engl.: saxophone; rus.: saksofon



Figura 44. **Saxofon tenor**

Istoricul.

Spre deosebire de alte instrumente muzicale aerofone, saxofonul nu are un predecesor din perioada străveche. Prima mostră apare în 1840, în mâinile iscusite ale meşterului belgian de instrumente aerofone Adolphe Sax (1814-1894). Meşterul a pornit de la ipoteza că este posibil a crea un instrument care ar ocupa un loc intermediar dintre categoria aerofone din lemn şi alămuri. Stabilit din 1842 la Paris, A. Sax a intuit că un asemenea instrument ar fi binevenit pentru orchestrele militare franceze imperfecte de pe atunci. Pentru realizarea ideii sale inventice, meşterul a cuplat tubul conic cu clape al *oboiului*, ancia şi muştiucul clarinetului, iar corpul a fost confecţionat din metal, forma *clarinetului bas*. La 1846 noul instrument a fost patentat şi botezat cu numirea de Saxofon (*Sax* – numele meşterului şi *phone* – sunet). A. Sax a fost primul interpret la acest instrument. El a organizat clasa de saxofon la Conservatorul din Paris din rândul clarinetiştilor şi oboiştilor, a alcătuit studii pentru saxofon şi alte instrumente din familia acestuia. Pe parcurs A. Sax variază saxofonul, formând o întreagă familie de instrumente: saxofon acordat *in Es, in B*; saxofon soprano (*in B*); saxofon alto (*in Es*); saxofon tenor (*in B*); saxofon bariton (*in Es*); saxofon bas (*in B*); saxofon contrabas (*in Es*); sub

contrabas (*in B*). Toți reprezentanții nominalizați au forma literei "S", în afară de saxofonul sopran şi sopranino care a păstrat forma clarinetului.

Muştiucul şi ancia saxofonului este comună cu cea a clarinetului. Digitația coincide cu digitația oboiului. Spre deosebire de celelalte instrumente aerofone cu ancie, la saxofon tubul sonor este mai larg, ceea ce face sunetul mai plin şi mai puternic. Saxofoanele sopranino şi soprano sunt prevăzute cu tuburi drepte şi conice pentru muştiuc, iar ceilalți reprezentanți au tuburi încovoiate lângă muştiuc.

Tubul instrumentului sub formă de lulea şi găurile sonore largi amplifică simțitor sunetul la saxofon. Construcția inițială a instrumentului nu a suferit schimbări esențiale, fiind perfecționat doar mecanismul clapelor. Spre exemplu, în 1887 a fost adăugată clapa pentru *si bemol* inferior, iar la saxofonul bariton şi clapa pentru *la inferior*. Corpul metalic greu a fost înlocuit cu un aliaj din metale speciale care au o greutate mult mai uşoară, exterior argintat şi cromat. Saxofonul are până la 24 (baritonul şi basul până la 25) de clape şi găuri digitale, plus la acestea - două clape pentru armonicii de octavă.

Ergologia.

Saxofonul se compune din cinci părți principale: corpul, culasa, pavilionul, muştiucul şi *es-ul.*

În partea superioară din față sunt prevăzute trei găuri acoperite cu platouri, pentru sunetele *si*, *la* şi *sol* octava întâi, acționate cu degetele sau cu ajutorul clapelor. Pe partea laterală sunt prevăzute şapte găuri pentru *re* şi *re diez*, *fa* (octava a treia), *re diez*, *do diez* (octava întâi): *si*, *si bemol* (octava mică); acționate cu clape (1-7).

În partea din spate se află gaura şi clapa de octavă (12). Pe sectorul inferior al instrumentului (pe culasă şi pavilion), în față, sunt prevăzute 3 găuri pentru *fa, mi*, *re* (octava întâi), acționate de degete, iar pe părțile laterale sunt patru găuri pentru *mi* (octava a treia), *si bemol, mi, do* (octava întâi), acționate de clape (8-11) [vezi: *Anexa* III, fig. 6, *Tablatura cromatică a saxofonului*].

Notă. Sunetele, începând cu *la* (octava a doua) în sus sunt produse cu utilizarea clapei superioare de octava, iar sunetele mai jos de *la* (octava a doua) sunt produse prin utilizarea clapei cu jumătate de octavă (ambele sunt situate pe tubul interior al muştiucului). Sunetele mai sus de *do diez* (octava a treia) sunt emise cu ajutorul clapelor auxiliare.

Maeştrii saxofonişti mărturisesc că sunetul *fa* din octava a treia este limita sonoră superioară a saxofonului, totuşi, prin combinări complexe

ale digitației, este posibilă emiterea sunetelor mai superioare decât sunetul *fa* (octava a treia, inclusiv, *do* octava a patra).

Pentru saxofonul soprano, bas, contrabas şi sub contrabas sunetul limită superior este *mi-bemol* (octava a treia).

Acordarea se realizează prin scoaterea sau introducerea muştiucului pe „*Es"*. Corectarea intonației pe parcurs are loc ca la clarinet.

Notarea. Fiind instrument transpozitoriu, saxofonul se notează în cheia de violină, în partitură este situat mai jos de partida clarinetului.

Despre diapazonul tuturor tipurilor de instrumente (saxofon sopranino - saxofon sub contrabas) a se vedea *Anexa I*, ex., 24.

Saxofonul, de o potrivă cu clarinetul, nu se confecționează în Moldova, ci este adus pe cale comercială din Rusia, Italia, Franța, Germania şi alte țăr europene. Instrumentele mai vechi sunt supuse reparării de meşterii localnici. Un instrument bine îngrijit poate servi o viață.

Posibilitățile sonore şi tehnica de execuție.

Ipoteza lui Sax că saxofonul trebuia să ocupe un loc intermediar între instrumentele aerofone cu ancii şi cele cu alămuri s-a adeverit pe deplin. Saxofonul înmănunchează într-unul singur timbrurile cornului englez, clarinetului şi violoncelului. Totuşi, pentru timbrul saxofonului este caracteristică o expresivitate şi un caracter seducător deosebit.

Caracteristica timbrală a registrelor saxofonului este următoarea:

a) registrul grav (*si-bemol* - *sol*) are un sunet plin, amplu, puțin brutal;

b) registrul de mijloc ne copleşeşte cu un sunet luminos, expresiv, cu o culoare sonoră specifică, "saxofonică".

c) registrul acut are un sunet încordat, ceva țipător, cu o nuanță uşor respingătoare.

Saxofonul este un instrument destul de perfect din punct de vedere al posibilităților tehnice. Instrumentul realizează orice nuanță dinamică. Istoricii mărturisesc că la acest capitol după H. Berlioz nici un instrument nu dispune de un astfel de pianissimo care se află la hotarul tăcerii. Nemaivorbind de nuanța fortisimo (*ff*), adică puterea sonoră a saxofonului care acoperă sonoritatea a trei clarinete.

Posibilitățile dinamice ale sunetelor în diferite registre denotă: grav (*si-bemol – sol* octava întâi) – *p – pp*; mijlociu (*sol* octava întâi – *la* octava a doua) – *pp – ff*; acut (*la* octava a doua – *fa* octava a treia) – *pp – mf.*

Deoarece saxofonul este un instrument de natură cantilenă, *legato* este realizat cu mare efect sonor şi intonațional-melodic. Drept confirmare servesc partidele pentru saxofon din lucrările muzicale folclorice: doine, cântece şi dansuri cu caracter lin.

Staccato la saxofon este posibil de realizat doar în formă de articulaţie simplă. Aici instrumentul cedează în faţa confraţilor săi: *clarinetul, oboiul, taragotul*.

Trilurile sunt posibile şi uşor realizate pe toată întinderea instrumentului, în afară de: *si-bemol* - *si*; *si-bemol* - *do* ş .a. [vezi: *Anexa I*, ex., 25].

Glissando la saxofon se realizează prin alunecarea de la un sunet la altul (la intervale de un ton, semiton şi intervale mai mari). Frecvent este utilizat *glissando* ascendent şi mai rar – descendent.

La saxofon în muzica de jazz sunt posibile şi alte efecte sonore: *sub tone* – sunet opac; *dead tone* – sunet inexpresiv, "fără viaţă"; *slap tone* – sunet strident asemănător cu pocniturile biciului.

Vibrato la saxofon presupune oscilarea coloanei de aer din tubul sonor însoţită de oscilarea uşoară a degetului pe clapă sau pe platou.

În muzica de jazz este utilizat aşa numitul *vibrato negro* care este destinat melodiilor cu caracter nostalgic. La saxofon este frecvent utilizat efectul hohotului, prin inspiraţie pe silabele "*ha-ha-ha…"* sau *"fa-fa-fa…*".

A surdina este un procedeu de interpretare care se realizează cu ajutorul surdinei introduse în pavilion, pentru a diminua, a stinge intensitatea sunetului şi a schimba culoarea timbrală a instrumentului.

Portamento este caracteristic pentru muzica de jazz, iar saxofonul fiind numit "împăratul jazz-ului", nu poate rămâne în afara necesităţilor muzicii care îi poartă onoarea. Portamento la saxofon se execută din buze în limitele unui registru.

Utilizarea şi repertoriul.

Saxofonul soprano acordat în *si bemol*, cu o sonoritate asemănătoare cu cea de la taragot, a fost întâmpinat cu un viu interes de interpreţii de aerofone cu ancie simplă.

Acest tip de instrumente a devenit destul de solicitat pentru repertoriul folcloric al formaţiilor orchestrale de muzică populară şi de jazz din Moldova. Pentru saxofonul soprano sunt eficiente melodiile de dor, de glumă, de dans săltăreţ, dans de salon. Acest instrument, cu un timbru individualizat, îl găsim în partiturile semnate de G. Enescu.

Saxofonul, deoarece a fost gândit ca instrument intermediar şi destinat orchestrelor de fanfară, în părţile noastre s-a înscris în formaţiile de muzică populară, de jazz şi ansamblurile de artişti amatori de la căminele de cultură, din restaurante şi nunţi.

Saxofonul alto acordat în *mi bemol* este cel mai solicitat instrument, deoarece dispune de calităţi solistice fără pereche.

În orchestrele de jazz, componenţa este următoarea: *saxofon alto* – două instrumente; *saxofon tenor* – un instrument; *trompete* – două; *trombon* – unul; percuţie, chitară, pian, contrabas), unde *saxofonul alto* îndeplineşte funcţia melodică, uneori cu elemente de improvizare. Aceleaşi funcţii îndeplineşte *saxofonul alto* (folosit mai rar) în orchestrele de muzică populară.

Confratele său, *saxofonul tenor* acordat în *si bemol*, are funcţia de interpretare a figuraţiilor melodice, susţinerii sunetelor armonice pedalate, mişcărilor de contrapunct, iar uneori – melodiei din registrul grav sau isonului metro-ritmic. Astfel, pentru acest reprezentant al familiei de saxofoane aria funcţională este destul de largă.

Compozitorii rezervează pentru saxofonul tenor melodii melancolice, nostalgice, cu nuanţe lirice, iar uneori intonaţii umoristice cu efecte caracteristice de "*ha-ha-ha…", "fa-fa-fa*…".

Saxofonul alto şi tenor se contopesc sonor cu instrumentele cordofone şi de percuţie.

Despre popularitatea saxofonului în viaţa muzicală a ţării confirmă programele de studiu ale instrumentului în şcolile şi academiile de muzică, reţeaua formaţiilor orchestrale. La acest capitol remarcăm: saxofonistul **Afanasie Munteanu** (25.10.-1890, Briceni, jud. Hotin - 25.04.1959) a întreprins o activitate intensă în vederea propagării instrumentului în diferite restaurante din Chişinău. În anii 1935-1956 a cântat la *saxofonul alto* în *mi bemol* în orchestra condusă de vestitul cântăreţ din Odesa Leonid Utiosov; **Huna Şirman** (04.11.1919, Chişinău), saxofonist în orchestra de jazz a Moldovei (1941-1947) a realizat multiple aranjări pentru saxofon şi orchestră, aflându-se în fruntea orchestrei de jazz "Bucuria" (1950-1958); prelucrările folclorice pentru voce, saxofon şi orchestră de **Mihai Dolgan** (14.03.1942, Vladimireşti, Bălţi) – *Hora cea moldovenească, Chişinăul meu cel mic, Satele Moldovei*; neîntrecutul saxofonist-improvizator **Ion Krasnopolski** (15.03.1945, Chişinău) din orchestra de jazz de la restaurantul "Sănătatea" din Chişinău ş.a.

4.6. INSTRUMENTELE AEROFONE CU AMBUŞURĂ[1]

4.6.1. B u c i u m u l

It.: buccina, rustica corno; fr.: cor (du berger); germ.: Alp(en)horn; engl.: bugle horn, trumpet; span.: clarin, trompeta; lat.: buccin-ae grec.: bikini; ucr.: trembita



Figura 45. **Bucium**

Istoricul.

Buciumul este un instrument popular de suflat cu ambuşură, în forma unui tub conic, fără găuri digitale.

Pe parcursul dezvoltării istorice a limbii neamului denumirea tuturor instrumentelor, inclusiv şi a buciumului, a suferit diferite modificări morfologice, care au fost suprapuse şi orânduite de G. Breazul în felul următor: *bucime, bucine, bucinele, bucinre, bucinru, bucinrulu, bucinu, bucire, buciru, bucium, buciune, buciunul, buciumu, bucinî, bucira, buciuma*. Mai există un şir de cuvinte de origine greco-latină cu influenţe slave: buccina (rus.: bukţina); bucina (let.: buccina, bucina). La moldoveni este cunoscut şi sub denumirile de influenţă ucraineană: *trâmbiţă, trâmbită, trompătă.*

Cuvântul *bucium* provine de la cuvintele latine *buche, tronc, billot, bustio-onem, combustion* (cuţur), ceea ce înseamnă butuc de viţă de vie. Deoarece instrumentul iniţial a fost confecţionat şi utilizat de ciobanii de la munte, iar în aceste părţi butucul de viţă de vie are o înălţime considerabilă, buciumul a şi preluat denumirea acestuia.

Buciumul *buccin, trompa pastoril* din lemn cu o lungime de până la 2,5 – 3,0 metri, era confecţionat în trecut din doage de brad, înfăşurate pe dinafară cu coajă de mesteacăn, ce permitea obţinerea unui sunet plăcut. Acest tip de buciume prezenta dificultăţi mari în vederea confecţionării şi se deteriorau repede. În majoritatea localităţilor ele au fost suspendate şi înlocuite cu cele făcute din tablă, numite trâmbiţe, asemănătoare cu goarna, trompeta din lemn sau metal.

O altă denumire a instrumentului – *tulnic*, este vehiculată rareori şi doar în unele zone folclorice.

[1] *Ambuşură* (fr.: embouchure – muştiuc), mijlocul, felul de sumare a buzelor şi limbii în timpul interpretării la instrumentele aerofone cu muştiuc: *corn, bucium, goarnă, trompetă, trombon* ş. a.

Instrumentul are o istorie veche, fiind cunoscut deja la traci. "Ele (melodiile de jale) aveau origine vocală şi se cântau în acompaniamentul flautelor, fluierelor sau tulnicelor" [P. Brâncuşi, 3, p. 18]. Aşadar, tulnicul însoţea cântările de jale, care erau şi mai arhaice decât bocetul de mai târziu.

Inspirat de imaginea sonoră, exotică a buciumului, poetul neamului Mihai Eminescu scrie: "Sara pe deal buciumul sună cu jale".

Acest instrument, cu o scară muzicală redusă, îl găsim atât la înmormântări, cât şi la practicile de semnalizare la ciobani şi cele războinice: "Xenophon în Anabasis aminteşte de bucium (bucina), instrument frecvent întâlnit în practicile muzicale străvechi, cu precădere în cele legate de semnalele păstoreşti sau războinice" [P. Brâncuşi, 3, p. 19].

Nu întâmplător în ţările Europei occidentale (Franţa, Anglia, Germania, Italia) buciumul este socotit drept echivalent al cornului: fr.: *cor de berger* – cornul ciobanului; it.: *rustica corno* – cornul de la ţară; engl.: *bugle horn* – trâmbiţă, corn, goarnă etc.

În sudul Moldovei întâlnim buciume cu o lungime relativ mică (lungimea obişnuită fiind de circa 2000-2500 mm) în formă încovoiată şi nu dreaptă, fapt care vorbeşte despre aceea că predecesorul instrumentului în această zonă a fost *cornul*. Ultimul, fiind confecţionat din corn de taur are o istorie şi mai veche, găsindu-şi începutul în epoca de gintă în toiul vânatului şi însoţirii jocurilor străvechi cu ţipete, mugete şi sonorităţi pătrunzătoare, maliţioase, scoase din corul de cornuri. Instrumentul a dispărut din practicile muzicale şi cele social-utile pe la sfârşitul secolului al XIX-lea, păstrându-şi existenţa doar în localităţile muntoase din Bucovina şi, ca un ecou al trecutului, în partiturile orchestrale ale compozitorilor.

Ergologia.

Buciumul este în forma unui tub, tronconic foarte lung, făcut în trecut din coajă de tei, iar în zilele noastre este confecţionat din metal. La extremitatea superioară instrumentul este prevăzut cu muştiuc din carpen (arbore cu lemn alb şi tare). Spre deosebire de alte instrumente aerofone, buciumul nu are găuri digitale, aidoma cornului natural, goarnei şi tilnicii. În partea superioară tubul este îngust de tot, treptat fiind uşor lărgit spre extremitatea inferioară, căpătând o formă de cornet (bucată de hârtie răsucită în formă de pâlnie pe care o utilizează copiii în calitate de jucărie, numită *signal*).

Dimensiunile instrumentului[2].

Corpul instrumentului are lungimea 2300 mm. În scopul înlesnirii tehnologiei de confecţionare, instrumentul se face din patru noduri (părţi).

[2] Dimensiunile instrumentului sunt date după I. Vizitiu (vezi: Bibliografia, nr. 29, p. 44-45).

Ele sunt bine încleiate şi în locul unirii sunt fixate cu bucele din fag. Diametrul interior al corpului la extremitatea superioară este de 20 mm, iar spre capătul opus – de 70 mm; cel exterior este, respectiv, de 30 şi 80 mm.

Buciumul poate fi şi de proporţii mai mici: 1500-2000 mm.

Dimensiunile şi forma instrumentului corespund, de obicei, destinaţiei practice.

Posibilităţile sonore.

Scara buciumului nu are o constantă bine determinată, deoarece numărul treptelor de sunete depinde de iscusinţa executantului. Totuşi, s-a stabilit că cele mai grave sunete pot fi *fa*, *mi* sau *re* din octava mare. De la aceste sunete se formează scara gamei obertonice. Ridicarea sau coborârea sunetului depinde de încordarea sau slăbirea muşchilor labiali. De obicei, la bucium, ca şi la goarnă, corn, se execută nu melodii, ci intervale melodice de terţă, secundă, cvartă, cvintă ş. a. Spre exemplu, pentru a semnaliza o chemare, buciumul intonează cvinta ascendentă [vezi: *Anexa I*, ex., 26 a], iar pentru semnalizarea acţiunii de retragere la instrument se intonează o cvartă inferioară [vezi: *Anexa I*, ex., 26 b, c].

Sunetul buciumului este puternic şi pătrunzător, cu nuanţe de groază, furie, putere muntenească, care produce senzaţii de poporanie, întindere şi nemărginire.

Pentru bucium sunt caracteristice procedeele de articulare: *legato*, *staccato*, *glissando* şi *portamento* (trecere prin alunecare de la un sunet la altul, asemănător cu glissando).

Acordajul instrumentului depinde de dimensiunile tubului şi diametrul deschizăturii muştiucului, luate în ansamblu.

Tehnica de execuţie.

Instrumentul se ţine cu ambele mâini sau se aşează pe un suport artificial (capră) sau natural (gard din nuiele, arbuşti) etc. Executantul, stând în picioare şi suflând în muştiuc cu buzele strânse, uneori face rotaţii domoale cu corpul instrumentului. Tehnica emiterii sunetului constă în strângerea sau slăbirea buzelor, asemănător cu tehnica executării la goarnă.

La bucium execută în exclusivitate bărbaţii, de obicei, păstorii, pădurarii, în mod independent sau uniţi în ansamblu câte doi, patru şi mai mulţi.

Utilizarea şi repertoriul.

Buciumul, instrument popular, de-a lungul veacurilor a însoţit datinile şi obiceiurile, activităţile războinice şi de vânătoare.

Se spune că în trecut la moldovenii din Basarabia de Nord şi Bucovina era practicat un obicei autohton de înmormântare cu bucium, însă nu pentru decedaţii în vârstă, ci numai a celor tineri şi ciobanilor. "Din prima

seară după deces, în timp ce în casă se cântă din fluierul mare (caval), buciumaşii îşi iau locul afară, la colţul casei, spre răsărit, buciumând într-un mod anume (de jale) până la miezul nopţii, urmând a reveni în serile următoare, cât timp este ţinut mortul în casă" [M. Camilar, 7, p. 48].

În ziua înmormântării buciumaşii, de obicei, în număr de doi erau postaţi în fruntea cortegiului funerar, sunând din buciume în timpul când se pun podurile (punţile), oprindu-se şi încrucişând instrumentele. Ultimele sunete jalnice, prelungi erau scoase după ce secriul era dat în groapă.

În Bucovina intonaţia buciumatului sau trâmbiţatului se mai practică ca semn de vestire, divulgare în mase a unei comunicări, unui mesaj de mare importanţă. "Aici ar fi vorba de un limbaj sonor dintre cele tradiţionale, folosit la intervale mari în viaţa omului, un semnal ce opreşte pe oricine şi-l pune pe gânduri" [M. Camilar, 7, p. 48].

Moldovenii înstăriţi de la munte aveau din belşug miere şi vin, iar cei de la şes – grâne, legume şi herghelii de cai, care necesitau a fi păzite de tâlhari. Păstorii asiguraţi cu arme, corn sau *bucium* şi situaţi pe turnuri de pază, stând de veghe, în orice moment oportun puteau produce semnale de alarmă la *bucium* sau corn.

"Vânatul fiarelor sălbatice este, de obicei, o mare plăcere pentru cei mai vestiţi principi de pe pământ, însă pentru domnul Ţării Moldovei acest lucru este cât se poate de obişnuit" [D. Cantemir, 9, p. 141]. În zilele vânătoarei, sute şi mii de ţărani erau adunaţi din împrejurimi cu semnale puternice de buciume pentru a hăitui fiarele din pădure. Sfârşitul vânatului era determinat prin semnale de retragere, emise de buciumaşi.

În zilele de Paşti, în satele Moldovei, până odinioară, se făceau scrânciobe, la care se adunau alaiuri din rândul tineretului şi copiilor. Veselia care dăinuia trei zile la rând în preajma scrânciobului, era însoţită de muzică, dans şi sunete de bucium.

Astfel, pentru bucium sunt caracteristice două feluri de intonaţii: de semnalizare şi de jale, greutate sufletească. În acest sens semnalele cornului în orchestra simfonică sau în lucrările folclorice cu intonaţii caracteristice, ne fac să ne transpunem intuitiv în trecutul greu dar măreţ al destinului neamului nostru. Un exemplu elocvent la cele spuse poate servi creaţia muzicală "Poemul despre Nistru" de Ştefan Neaga (compus în 1943). Tema principală – intonaţia buciumului – devine, în conceptul autorului, laitmotivul suferinţelor poporului, amintindu-ne de faptul că strămoşii noştri şi la greu şi la uşor nu se despărţeau de cântec. Tema a doua a poemului autorul o compune în caracter pastoral de doină îngânată la fluier.

4.6.2. C o r n u l

It.: corno; fr.: cor; germ.: Horn; engl.: horn; span.: trompa, bocina; lat.: cornus, cornum, buccina; grec.: Kinighitycon; rus.: rog, rojok



***Figura 46.* Corn**

Istoricul.

Cornul este instrument popular de suflat, confecţionat din corn de vită, capră, de obicei, înzestrat cu muştiuc.

Denumirea instrumentului provine de la cuvântul latin *cornus*, ceea ce înseamnă excersenţă osoasă pereche de pe osul frontal la mai toate animalele rumegătoare.

Făcându-şi apariţia la diferite popoare în mod independent şi din aceleaşi esenţe, instrumentul a moştenit numirea de corn de la popoarele Europei occidentale: francezi - *cor*; nemţi - *Horn*, englezi - *horn*, italieni - *corno* şi de la popoarele de răsărit: români - *corn*, ucraineni - *rig*, ruşi - *rog*, *rojoc* (confecţionate din coajă de mesteacăn), bieloruşi - *rog*, letoni - *rags*.

La popoarele asiatice instrumentul, la fel, a moştenit numirea materialului din care iniţial a fost confecţionat, însă există şi instrumente confecţionate din alte esenţe decât cele din osul cornului animalelor. Spre exemplu, la tadgici, uzbeci – *bug*, corn din ceramică, cu o lungime de 350 mm, care era destinat pentru a semnala locuitorilor împrejurimilor că moara din localitate este gata să facă făină; la gruzini – *buchi*, trompetă-corn, din cupru cu tub conic, instrument folosit pentru semnalizare în orchestrele militare şi alte practici sociale; la nanai – *maraco*, corn făcut din coajă de mesteacăn, sunetul căruia serveşte ca momeală, ademenire la vânatul elanului.

“Etimologic cuvântul corn din latină – *buccina* – echivalează cu grecescul *buhanu*, adică taur şi cu aceeaşi semnificaţie *biku* în slavona veche. Letonii atribuie cuvântului taura sensul corn de vânătoare sau corn păstoresc, în timp ce lituanienii sesizează etimologul taures prin termenul bour” [V. Ghilaş, 15, p. 71)]

Cornul face parte din lista instrumentelor aerofone străvechi cu muştiuc. În practicile vechi păstoreşti, războinice, rituale erau utilizate cornuri de formă dreaptă şi încovoiată, confecţionate din coarne de animale rudimentare, din lemn, coajă de tei, iar mai târziu din metal.

În dependenţă de faptul în ce fel de practici era utilizat instrumentul, la numirea de bază era anexat adjectivul respectiv: corn de vânătoare, corn de păstor, corn de semnalizare (goarnă, trompetă, trâmbiţă).

În rândul copiilor cornul îl întâlnim cu numirile de *cornet, fâşic, roşcovă*.

Scrierile vechi remarcă că în Roma Antică instrumentele aerofone erau divizate în masculine şi feminine[3]. La cele masculine erau alăturate, de rând cu altele, cornurile, buciumele. Destinaţia principală a acestor instrumente era de a deservi uzul militar şi festivităţile sportive.

În Europa Occidentală instrumentele aerofone de tipul cornului aveau aceeaşi întrebuinţare.

În timpurile medievale cornul nu avea o oarecare semnificaţie muzicală, ci pur utilă.

În pofida interzicerii de către preoţi, cornul îşi croieşte calea sa şi devine un instrument solicitat atât în rândurile ciobanilor, cât şi ale muzicanţilor de la oraş.

O deosebită popularitate instrumentul o capătă la moldoveni prin secolele IX-XII. În fiecare comună, oraş erau ansambluri de cornari, care însoţeau sărbătorile, obiceiurile şi datinile populare. Ansamblurile erau compuse din doi-şase cornari, cu instrumente de diferite dimensiuni, care erau în stare să emită o scară redusă (trei - cinci trepte muzicale). Aceştia interpretau în unison sau cu elemente polifonice, unde un grup cânta sunetele melodice, iar alt grup ţinea isonul cu sonorităţi prelungi, de obicei, pe sunetul fundamental. Uneori cornarii erau uniţi în ansamblu cu buciumaşii, trompetarii, toboşarii şi alte instrumente de o sonoritate puternică.

Mai mulţi organologi relevă despre strânsa legătură dintre cornul şi trompeta dacilor *carnyx*, instrument ostăşesc, tub drept sau încovoiat cu pâlnie, în forma unui bot de lup, larg deschis [V. Ghilaş, 16, p. 71].

În columna lui Traian tuburile acustice de tipul cornului (cornicins, tubucines) sunt accesori obligatorii deopotrivă cu sculele marţiale.

Istoria cunoaşte mai multe fapte, când datorită sonorităţilor puternice şi spontane ale cornului, inamicul era indus în eroare şi învins fără eforturi războinice. Sursele bibliografice mărturisesc că un asemenea procedeu de *atac sonor exploziv* a fost într-o luptă din lunca Bârladului de către oştenii lui Ştefan cel Mare.

Sonoritatea puternică a cornului a făcut ca muzicienii, începând cu secolul al XVII-lea, să modernizeze instrumentul şi să-l aplice în muzica

[3] Drept confirmare la afirmaţia că la popoarele spaţiului Balcanic la instrumentele cu ambuşură cântau şi femeile, serveşte următorul fapt: în Bulgaria, prin anii ’80 ai secolului al XX-lea, la Kazanlâc, a fost descoperit un mormânt pe a cărui friză centrală este gravată imaginea a două femei cîntînd la trompete.

de operă. Cornul[4], noul prototip al cornului popular, avea o lungime mare, confecţionat din alamă şi cu ventile. Cornul cromatic a căpătat o largă răspândire în muzica instrumentală profesionistă.

Dimensiunile cornului popular nu sunt strict stabilite. Lungimea tubului conic, uşor încovoiat, are circa 150-400 mm; diametrul tubului la extremitatea superioară este de 0,03-0,05 mm, iar la extremitatea inferioară – 35 - 60 mm. Instrumentele vechi nu aveau muştiuc, executantul sufla aerul direct în deschizătura îngustă a tubului. Mai târziu, cornul a fost înzestrat cu muştiuc în formă de ceaşcă sau pâlnie. Cornurile de formă dreaptă a tubului au pus începutul dezvoltării familiei de cornete, care au existat concomitent secole la rând.

Posibilităţile sonore ale cornului sunt simţitor reduse. Scara muzicală formează doar câteva trepte (1-2) şi trei-patru sunete obertonice, de obicei, cu relaţii de cvartă sau cvintă, rareori – de octavă, acordate în *re* sau *mi bemol*. Sunetul este pătrunzător, puternic, turbulent, izbucnitor, puţin răguşit, care ne transpune într-o privelişte de păşuni de pe văile unui râu sau de la munte.

Necătând că timbrul cornului popular este aproape identic la majoritatea instrumentelor, totuşi executanţii căutau să introducă modificări neesenţiale cum ar fi: subţierea tubului, astuparea pâlniei cu mâna, bouche[5] ş. a., pentru ca cornul să fie recunoscut de băciţă sau un alt baci de la distanţe nevizibile. Modificările timbrale mai aveau şi semnificaţia sa comunicativă de tipul: opreşte turma; adună turma la muls etc.

Tehnica de execuţie.

Dacă la alte instrumente aerofone (fluier, caval, nai) cântau şi femeile, apoi cornul este un instrument pur bărbătesc, care cere eforturi deosebite. Într-adevăr, pentru a obţine un sunet puternic la corn, executantul trebuie să mânuiască deprinderea de a regla buzele şi aerul suflat în instrument. Tubul cornului, fiind de lungime relativ mică şi creştere intensivă în diametru, cere de la interpret un puternic atac de aer pentru punerea în vibraţie a şuvoiului de aer din tub cu o frecvenţă sonoră necesară. De la strângerea buzelor sunetul este strident, iar de la slăbirea buzelor sunetul este grav, răguşit.

La corn mai accesibile sunt intervalele descendente de cvartă, cvintă sau secundă.

Cornul, asemănător buciumului, realizează următoarele feluri de articulaţie a sunetelor: *legato*, *staccato*, *glissando* (descendent).

Utilizarea şi repertoriul.

Deoarece primul sunet din cornul taurului a fost scos de către păstori, aceştia i-au şi găsit aplicarea practică – unealtă, organ tubular de semnalizare. Până la noi nu au ajuns toate varietăţile şi felurile de semnale folosite în trecut de păstori. Totuşi, principalele intonaţii de comunicare sonoră la corn pot fi restabilite datorită scrierilor istorice, legendelor, operelor artistice.

Intonaţiile de comunicare la corn denotă o anumită formă:

a) prima grupă de semnale (sunete prelungi) reprezintă o mică introducere din 2-3 sunete, preluată şi dezvoltată în cadenţă (partea de încheiere);

b) grupa a doua include o alternare rapidă de sunete cu durate scurte, de obicei, executate la *legato*;

c) grupa de încheiere este formată din aceleaşi sunete ca şi partea introductivă, însă cu unele elemente de linştire, potolire.

Astfel, părţile semnalelor au formă de: 1) introducere (partea pregătitoare); 2) comunicare (de bază); 3) cadenţă (partea finală).

O încărcătură comunicativă deosebită poartă “intonaţia introductivă”, deoarece de acum primele sunete ale cornului transpun ascultătorul în imaginea comunicativă: a) alarmă; b) ademenire; c) întrebare; d) răspuns afirmativ ş. a. [vezi: *Anexa II*, ex., 38].

În clipele de odihnă, în serile cu lună, în jurul rugului ciobanii, de rînd cu melodiile lirice ale fluierului, mai intonau şi la corn, sonoritatea căruia străpungea întunericul şi linştea nocturnă a codrului. Despre asemenea privelişte poetul scrie:

Peste vârfuri trece luna,
Codru-şi bate frunza lin,

[4] Cornul contemporan, profesionist, provine de la cornul natural de vânătoare (germ.: Waldhorn. Wald – pădure, horn – corn). În secolul al XVIII-lea instrumentul este perfecţionat, având o formă cilindrică cu o lărgire treptată spre partea inferioară şi o pâlnie largă. La primii reprezentanţi era posibilă producerea a 16-17 sunete naturale, cu un timbru plăcut. Primele cornuri iau naştere în Cehia (1681), Germania (1705, A. Hampel din Dresda). În secolul al XVIII-lea în orchestre erau utilizaţi cornii: în *si bemol, mi, fa, sol, la , si bemol* (alto). În anul 1814 H. Stölzel (1780-1844) construieşte cornul cu două ventile, la care putea fi formată scara cromatcă (it.: Corno a macehina; fr.: cor cromatique, cor a piston; germ.: Ventilhorn; engl.: valvehorn). În aniii 1824-1826 J. Meifred (1791-1867) face un instrument cu trei ventile; A. Sax, cunoscut meşter de instrumente aerofone, face în 1850 un corn cu şase ventile. În anul 1935 Selmer, conform indicaţiilor lui E. Wuillermoz, compozitor, scenarist, muzicolog şi critic remarcabil, construieşte un corn cu patru ventile, numit corn dublu, transpozitoriu în *fa* şi *si bemol*, utilizat şi în zilele noastre.

[5] *Bouche* (cuv. fr.: estompat), efect obţinut la instrumentele de alamă (mai ales la corn) prin introducerea mâinii în pâlnie.

Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.
(M. Eminescu. *Peste vârfuri*…)

Cornul de semnalizare se înscrie în peisajul practicilor de vânătoare din cele mai vechi timpuri, el este pus "în raport cu stadiul primitiv al vânătorii, care, pe plan religios, corespundea cu credința totemică" [V. Ghilaș, 16, p. 71].

Gheorghe Malarciuc prin povestirea sa *În codrul Tigheciului* ne transpune imaginar în acea feerică zi de vară, cu semnal de corn din ceata vânătorilor lui Ștefan Vodă: "Un corn răsună prelung, chemător. Hărmălaia câinilor se domoli. Undeva, în inima codrului, vânătorii făceau popas la amiază" [G. Malarciuc, 24, p. 15].

Acest semnal "chemător" al cornului îl auzim în melodiile populare și ale compozitorilor ca intonații de chemare, formate, de obicei, pe intervalul de cvartă ascendentă, spre exemplu, *Vânătoarea* de D. Șostakovici [vezi: *Anexa II*, ex., 29].

4.6.3. G o a r n a

It.: tromba, chiarino; fr.: clairon; germ.: Horn; engl.: bugle; span.: clarin; lat.: litüus; grec.: salpiyz; rus.: gorn



***Figura 47.* Goarne**
a) goarnă obișnuită; b) goarnă de cavalerie; c) goarnă de artilerie; d) fanfară

Istoricul.

Goarna, instrument muzical popular de semnalizare, din alamă, cu ambușură, fără ventile (vezi: *fig. 47*), se trage de la instrumentele înrudite: corn și bucium.

Instrumentele de semnalizare au fost cunoscute din timpuri îndepărtate în practicile militare în ansamblu cu toboșarii, în rândul

ciobanilor, poștașilor, vânătorilor. O aplicare mult mai largă goarna o are în viața ostășească. Semnalele instrumentului servesc drept simbol de comunicare sonoră pentru felurite ordonanțe, transmise la depărtare.

Prin părțile noastre goarna (fanfara) își face apariția în epoca medievală, fiind preluată de la popoarele slave, moștenind totodată și numirea rusească de *gorn* (goarnă), în popor mai este numită *signal*. Fanfara, asemănătoare cu goarna, este acordată în *mi bemol* și sună la o terță mai sus decât notarea.

Instrumentul este folosit la anumite festivități, semnalele fiind realizate, de obicei, de un grup de fanfariști. De aceea, acțiunile de semnalizare la goarnă erau deseori calificate drept semnale de fanfară, iar mai târziu cu această noțiune au fost botezate orchestrele militare cu instrumente aerofone din alamă – orchestrele de fanfară. În trecut, deseori, cu noțiunea de goarnă erau numite instrumentele de tipul trompetei.

Pentru această familie de instrumente era comun, mai întâi de toate, sunetul pătrunzător și clar – fr.: *clairon*; span.: *clarin*.

Buciumul și cornul, folosite în practicile ostășești, au fost treptat îndepărtate de goarna care, inițial, era și ea un tub drept, apoi, din motivul că ultimul instrument s-a dovedit a fi mai practic, mai durabil, mai rezistent la orice condiții climaterice și comod în pohodurile cavaleriei. În mod obligatoriu semnalele goarnei[1], fanfarelor erau folosite, după anumite canoane ale vieții de la curtea domnitorilor Moldovei și Valahiei. D. Cantemir scrie, că după înscăunarea domnitorului, *tabulhana* (orchestră militară turcească) „rămâne la domn și, în fiecare zi, cu trei ore înainte de apunerea soarelui (această oră la turci se numește *ikindi*), îi cântă solemn neubert sau, cu alte cuvinte, semnalul străjilor" [D. Cantemir, 9, p. 92].

[1] *Goarna*, fanfara au servit drept instrumente de reper în procesul de inventare a familiei de Saxhorni (*Sax* – numele meșterului belgian A. Sax și *horn* – corn) sau fligornuri (echiv. cuv. it.: flicorni). "În jurul anului 1840, scrie Nicolae Gâscă, Adolphe Sax, prin aplicarea ventilelor la cornii de poștă și de semnalizare și prin perfecționările acustico-mecanice aduse instrumentelor cu ventile, a creat instrumente noi numite Saxhorni, organizate într-o familie completă" [N. Gâscă, 19, p. 146]. Reprezentanții acestei familii de instrumente cu ventile și ambușură sunt: 1) saxhornul supra acut, acordat în *si bemol*; 2) saxhornul sopranino – engl.: soprano cornet, acordat în *re* și *do* (mai rar *fa, mi bemol*); 3) saxhornul sopran – engl.: cornet, acordat în *si bemol* sau *la*; 4) saxhornul alto, acordat în *mi bemol* sau *fa*; 5) saxhornul tenor, acordat în *si bemol;* 6) saxhornul bariton, acordat în *si bemol*; 7) saxhornul bas-grav – it.: helicon, acordat în *fa* și *mi bemol*; 8) saxhornul contrabas sau helicon, acordat în *do* și *si bemol*. Toate aceste tipuri de hoarne, în afară de primele două, s-au impus să formeze componența orchestrei de fanfară, care are și azi o arie amplă în Moldova.

În secolul al XX-lea goarna şi-a lărgit aria, fiind aplicată ca instrument de semnalizare în coloniile de deţinuţi, taberele de odihnă pentru copii şi adolescenţi, şantierele de muncă, în cadrul manifestărilor sportive etc.

Ergologia.

Lungimea tubului – 470 mm (goarna de cavalerie); 410 mm (goarna de infanterie); 560-700 mm (goarna obişnuită). Diametrul tubului la extremitatea superioară este de 13-16 mm; diametrul pâlniei – 120-140 mm.

Muştiucul determină, în mare măsură, sonoritatea goarnei. El constă din ceaşcă (pâlnie) şi tubul de eliminare a aerului. Între acestea există o deschizătură. Ceaşca muştiucului are poale uşor rotunjite pe care executantul situează buzele. Deschizătura inferioară a muştiucului are formă conică, care se instalează în deschizătura superioară a instrumentului.

Posibilităţile sonore.

Goarna (fanfara) are o scară muzicală relativ redusă, dispunând doar de sunetele *si bemol, sol, la bemol, re bemol, fa* şi armonicii [vezi: *Anexa I*, ex., 27].

Astfel, la goarnă este posibilă formarea a zece sunete sau chiar douăsprezece, însă ele nu sunt aranjate într-o succesiune bine temperată. Din acest motiv instrumentul are o utilizare redusă, fiind solicitat doar pentru redarea anumitor semnale, pentru susţinerea isonului ritmico-armonic în lucrări folclorice cu subiecte caracteristice.

Timbrul goarnei depinde de dimensiunile muştiucului, rezistenţa şi flexibilitatea labiumului executantului, iscusinţa emiterii sunetelor din registrul acut. Spre exemplu, cu cât sunt mai trunchiate poalele ceştii muştiucului, cu atât este mai mică mărimea gradului de trecere spre deschizătura internă centrală, iar aceasta, la rândul său, face sunetul mai lucid, cu nuanţe pătrunzătoare şi uşor exclamative (de strigăt).

La goarnă sunt posibile de realizat următoarele feluri de articulaţie a sunetului:

Legato se efectuează prin trecerea lină de la un sunet la altul fără a lua respiraţie, atacul limbii este redus la minim.

Staccato se deosebeşte de la multe alte instrumente aerofone prin lovirea energică a limbii şi trimiterea de mici porţiuni de aer în muştiuc.

Portato la goarnă, asemănător altor instrumente, este un mod de interpretare riguros, exact ritmic, cu note egale.

Marcato se realizează prin marcarea, sublinierea fiecărei note, de obicei folosit în muzica cu caracter de marş.

Glissando, mod de alunecare de la un sunet la altul, mai rar folosit de goarnă şi este frecvent utilizat în mişcare descendentă.

Tehnica de execuţie.

Gornistul pune buzele strânse grămadă pe poalele muştiucului, în mod egal şi fără apăsare deosebită. Apoi suflă aerul în muştiuc în aşa fel ca şuvoiul de aer să fie concentrat în partea de mijloc a buzelor strînse. Sunetul apare doar în urma vibraţiei şuvoiului de aer din tub. Starea de vibraţie a acestuia depinde de vibraţia marginilor buzelor executantului, aidoma vibraţiei coardelor vocale, care stârnesc în ceaşca muştiucului un vârtej şi dichisire a aerului, datorită căruia stâlpul de aer din tubul instrumentului vine în stare de vibraţie. Înălţimea sunetului se măsoară cu gradul de elasticitate al buzelor şi frecvenţa vibraţiilor acestora. De la mărirea frecvenţei sunetul se ridică, iar de la micşorarea frecvenţei – se coboară.

Este de menţionat că tehnica interpretativă la goarnă presupune exercitarea ambuşurii, care înseamnă, printr-un cuvânt, poziţia şi gradul de elasticitate a muşchilor labiali şi a obrajilor interpretului. Activitatea ambuşurii este legată de o poziţie strictă a buzelor pentru fiecare sunet, care cere un simţ specific. Un rol aparte îl ocupă respiraţia, care presupune însuşirea deprinderilor elementare de a inspira energic şi de a menţine timp îndelungat procesul de expirare intensivă a aerului.

Limba executantului are funcţia de supapă. Vîrful limbii, respingându-se de la buze face ca şuviţa de aer expirată cu intensitate să pătrundă în deschizătura muştiucului, în tubul instrumentului.

Însuşirea tehnicii de executare la goarnă nu cere studii muzicale speciale, fiecare interpret transmite ucenicului său procedeele elementare pe care le-a preluat de la alţii în mod practic după metoda ilustrativă şi asociativă. Spre exemplu, atacul sunetului se asociază cu felul de a pronunţa fonemele "*ta*" (atacul dur) şi "*da*" (atacul moale).

Fanfara este un instrument transpozitoriu, acordat *in Es* (*mi bemol*) şi sună cu o terţă mică mai sus decât notarea. Se utilizează în orchestrele militare pentru executarea marşurilor festive şi de paradă. La executarea semnalelor festive şi sportive participă mai mulţi fanfarişti. Tonalităţile comode sunt: *mi-bemol* major, *la-bemol* major şi *si-bemol* major. De rând cu procedeele de articulaţie caracteristice pentru goarnă, la fanfară este utilă staccatura dublă şi triplă.

Scara fanfarei este formată din sunete naturale [vezi: *Anexa I*, ex., 28].

Utilizarea şi repertoriul.

Fiind instrument de semnalizare, goarna, fanfara este utilizată în acele sfere ale vieţii sociale unde este nevoie de asemenea semnalizări, şi anume: la curţile regale; în activitatea obştească şi războinică, crainicilor obşteşti, poştaşilor, în locurile de detenţie; la horele satului; în taberele de muncă şi

odihnă pentru copiii şi adolescenţi; în formaţiile de muzică populară, pentru redarea intonaţiilor muzicale, de semnale caracteristice imaginii artistice concrete; în orchestrele simfonice, unde semnalele goarnei, fanfarei de altă dată sunt realizate azi de către cornul cromatic sau trompetă.

Spre exemplu, în practicile militare semnalele goarnei sunt utilizate:

a) în timpul luptei – începutul atacului, deschiderea focului, încetarea focului (atacului);

b) în timpul acţiunilor combatante – formarea coloanei, pornirea cu pas de marş, oprirea coloanei, reformarea coloanei a câte patru, a câte opt etc.;

c) în timpul alarmei;

d) în timpul pregătirii pentru paradă etc.

Semnalele goarnelor capătă conţinutul său în dependenţă de genul armatei:

a) de infanterie – marş la pas; marş la fugă; pe târâş;

b) de cavalerie – la pas, la trap, galop;

c) de artilerie – pregătirea tunului pentru lovitură, realizarea loviturii de tun.

Toate semnalele militare pot fi grupate în trei categorii:

a) de pregătire, atenţie, pentru care sunt caracteristice intonaţiile ascendente cu durate de sunete relativ lungi;

b) de realizare a acţiunii, cu elemente intonaţionale de note mărunte şi ritm vioi;

c) de retragere, cu intonaţii de sunete descendente şi ritm moderat.

Semnalele goarnei erau înainte folosite pentru strângerea lumii la adunarea, la "shodul" satului (comunei) şi pentru a comunica anumite veşti de interes obştesc. Uneori goarna era folosită împreună cu bătăile tobei mari.

În taberele de odihnă pentru copii, în cadrul exerciţiilor de înviorare, semnalele goarnei sunt utilizate: a) pentru îndeplinirea anumitor ordonanţe (Braţele sus! Braţele jos! Braţele înainte! Braţele în lături! Mâinile pe creştet etc.); b) pentru reglementarea regimului de viaţă al taberei (deşteptarea, înviorarea, prânzul etc.).

Semnalele goarnei sunt utilizate în cadrul spectacolelor teatrale, operelor şi operetelor. Aceste semnale caracteristice de chemare le auzim, spre exemplu, în intonaţia primului tablou din expoziţia *Baladei Eroice* (1970) de Alexei Stârcea (17.02.1919, Chişinău - 24.08.1974); în tema introducerii – Chemarea fanfarelor din *Simfonia a şaptea* de Valerii Poleakov (24.10.1913, Oriol) şi în alte creaţii muzicale.

4.6.4. T r o m p e t a

It.: tromba; fr.: trompette; germ.: Trompete; engl.: trompet; span.: trompeta; lat.: tuba, clangor, tubarum; grec.: trompăta; rus.: truba

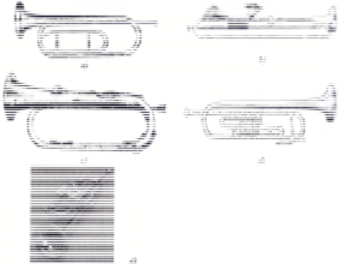


Figura 48. **Trompete**

a) trompetă naturală[2]; b) trompetă veche[3]; c) trompetă cu clape; d) trompetă cu ventile[4]; e) trompetă cu pistoane[5]

Istoricul.

Trompeta, instrument de suflat cu ambuşură, cu funcţie exhaustivă în muzica populară, cunoaşte o bogată istorie. Iar începutul acestei evoluţii îndelungate şi anevoioase ne duce în trecutul îndepărtat al tuburilor sonore (*tubae*) de tipul cornului, buciumului (instrumente de dimensiuni mari, prevăzute cu muştiuc şi confecţionate din coarne animaliere, din lemn, iar mai târziu – din metal: argint, cupru sau alte aliaje). Spre exemplu, în mormântul faraonului Tutanhamon (1400-1392 î. Hr.), de rând cu alte unelte a fost găsită şi o trompetă din metal, asemănătoare cu goarna contemporană.

[2] *Naturală*, termen ce exprimă starea firească a sunetelor produse fără alteraţie la instrumentele de tipul trompetei.

[3] *Veche*, care a apărut cu mult timp în urmă, în epoca Renaşterii.

[4] *Ventil* (germ.: *Ventil* – supapă; de la lat.: *ventilo* – a sufla), mecanism prevăzut pentru schimbarea lungimii tubului sonor la instrumentele aerofone cu ambuşura.

[5] *Piston* (fr.: *piston*, de la lat.: *pistone*) organ care efectuează o mişcare rectilinie alternativă pentru cilindru, utilizat la instrumentele aerofone cu ambuşură (ex., cornet-a-piston).

Cu puterea sonoră a unui grup mare de trompetari, sonoritatea penetrantă şi înspăimântătoare a cărora avea să realizeze chiar minuni, nu putea concura nici o forţă armată. Se spune, că pe vremea lui Iisus Navin de la sonoritatea prelungă a şapte preoţi-trompetari, care au repetat acţiunea timp de şase zile la rând, la una şi aceeaşi oră, s-a ruinat zidul oraşului Ierihon.

În incunabile găsim că în armata lui Alexandru Macedon, fiul regelui Filip al II-lea, sub supunerea căruia se afla şi Tracia (mijlocul secolului al IV-lea î. Hr.) era o trompetă de proporţii enorme şi sunetul ei era auzit la o distanţă de circa 14 km.

Bineînţeles, trompetele rudimentare nu-şi atribuiau calităţile sonore deosebite, ele îşi epuizau funcţia sa prin felul de a transmite semnale care ar fi fost auzite la mari depărtări. Practicate în dansurile pantomimice ostăşeşti cu rolul de suport ritmic, trompetele cu sunetul său turbulent şi îngrozitor facilitau procesul de formare la ostaşi a ferocităţii şi dârzeniei războinice.

Trompeta, de rând cu fluierul păstoresc, secole de-a rândul a rămas a fi instrument clasic pentru muzica de dans. La strămoşii noştri, la daci, aceste instrumente de alamă, cu o scară redusă erau importate deja turnate. Referindu-se la cercetările lui V. Pârvan, privind trompetele folosite la daci (V. Pârvan, Getica, Bucureşti, Cult. naţ., 1926), Petre Brâncuşi scrie că „ele nu se deosebesc de cele reprezentate pe Columna lui Traian, pe acestea considerându-le identice cu cele celtice, cu *carnyxul* pentru a cărui turnare ar fi existat o anume specialitate; capul de animal fantastic, cu gura larg deschisă, creastă zbârlită şi urechile ciulite, toate alcătuind pavilionul trompetei, a provenit dintr-un motiv stilistic religios" [P. Brâncuşi, 3, p. 17].

Scrierile vechi atestă utilizarea trompetelor incipiente la mai multe popoare, cu diferite numiri localnice: *buccina*[6] egipteană şi romană; *carynx*-ul şi *salpynx*-ul[7] grecesc; *tromba*, *tuba*[8] italiană; *carnai*-ul[9] uzbec şi tadgic; *car'iapasun*-ul (târv, târi) estonian; *taure*-le leton; *daudite* lituanian; *surma*[10] bielorusă şi ucraineană; *truba*[11] rusească şi *boru*[12] turcesc ş. a.

O privire retrospectivă sumară asupra trompetei străvechi permite a afirma că acest instrument avea în practicile strămoşilor o arie largă de utilizare, îndeplinind funcţii dintre cele mai diverse, cum ar fi: emiterea sunetelor de semnalizare; însoţirea ritmică a dansurilor pantomimice şi altor practici ostăşeşti; crearea atmosferei festive în cadrul serbărilor şi ceremoniilor regale; ademenirea mulţimii spre munţi şi văi pentru a încinge dansuri cu caracter orgiastic la serbările celebrate în cinstea zeului trac Dionysos, care denotă zbucium, pasiune şi extaz; "însoţirea datinilor şi obiceiurilor cu caracter cultic până la desprinderea muzicii instrumentale de cea vocală, la formarea genurilor instrumentale propriu-zise" [P. Brâncuşi, 3, p. 21].

Pe parcursul istoriei trompeta îşi schimbă forma exterioară, calităţile sonore, îşi formează contingentul de executanţi, îşi determină locul şi funcţia în viaţa socială şi cea muzical-artistică.

Perfecţionarea tehnologiei de confecţionare a instrumentului depinde de iscusinţa meşterilor din localităţile unde el se toarnă (Germania, Cehia, China, Italia, Grecia, Turcia, Rusia, Ucraina ş. a.).

În Europa Occidentală trompetele iniţial aveau forma unui tub drept, extremitatea inferioară fiind uşor lărgită şi terminat cu o pâlnie. Implicit, puterea sunetului depinde de lungimea tubului sonor. Din acest motiv trompetele aveau o lungime de circa 2000-3000 mm. Însă forma lor dreaptă făcea ca ele să fie incomode pentru utilizare. Treptat, meşterii, muzicienii practicieni au căutat să modifice forma instrumentului (recurbată, încovoiată, genunchiată, în forma literei V etc.). spre secolul al XVI-lea trompeta capătă peste tot o formă încovoiată de două ori. Însă la

---

6 *Buccina* (cuv. lat.), instrument de suflat, tub din bronză cu o lungime de 1500-2000 mm, asemănător buciumului, de formă recurbată şi prevăzut cu muştiuc. Instrumentul, cu sunet asurzitor, funest, era utilizat în Roma Antică şi Egiptul Antic (anii 332 în. Hr.-395 e.n.) ca organ pentru semnalizările păstoreşti şi ostăşeşti. Echiv. fr. vechi: *buisina*.

7 *Carynx* şi *salpynx* sunt instrumente aerofone de origine greacă, confecţionate din alamă, de formă dreaptă sau recurbată, de dimensiuni mijlocii şi mari, cu sunet pătrunzător, folosite în spectacolele teatrale şi în practicile de semnalizare.

8 *Tromba, tuba* (cuvinte de origine lat. şi ucraineană), instrumente aerofone din alamă, de proporţii mari, de obicei în forma literei "V", prevăzute pentru emiterea sunetelor grave. Prototipul instrumentului cu 3-4 ventile (it.: *tuba bassa*) a fost construit în anul 1835 de berlinezul Moritz. Instrumentul este larg utilizat azi în orchestrele simfonice şi militare. Predecesorul tubei contemporane a fost oficleid-ul (fr.: *ophicleide*).

9 *Carnai*, instrument aerofon, din alamă, în formă dreaptă sau încovoiată, folosit ca instrument de semnalizare şi cu efecte glissando.

10 *Surma,* instrument muzical păstoresc de semnalizare, cu muştiuc, fără găuri digitale, confecţionat din lemn, tablă metalică, de formă dreaptă.

11 *Truba* (derivatul cuv. germ străvechi: *trumba*; it.: *tromba*), instrument muzical din alamă, care îşi face apariţia în practicile muzicale din Rusia Kievleană, în jurul anilor 968 (e. n.). letopiseţele vechi atestă că printre oştenii principelui Iurii (poreclit Dolgoruki – mână lungă) erau 40 de trompetişti şi 60 printre oştenii lui Iaroslav Vsevolodovici.

12 *Boru* (cuvânt de origine turcească), instrument muzical de tipul trompetei, folosit la turci (de la 8 până la 10 instrumente, executanţii fiind boruzeni – trompetişti) în orchestrele militare numite *tabulhana*, începând de la sec. al XI-XII-lea încoace.

această trompetă naturală putea fi emis un sunet fundamental şi câţiva armonici. După opinia lui N. Gâscă, "această familie va cunoaşte două direcţii de evoluţie: una care va duce la trompeta modernă şi alta la trombon" [N. Gâscă, 19, p. 115].

În epoca Renaşterii erau vehiculate două feluri de trompete:

1) acute, pentru producerea sunetelor din registrul de sus. Din acest tip de instrumente făcea parte trompeta *clarino*, încovoiată o singură dată, cu un sunet clar, limpede, acordată în *re*;

2) grave, pentru emiterea sunetelor din registrul de jos şi de mijloc. Din această grupă făceau parte trompetele cu culisă[13], acordate tot în *re*, dar cu o sonoritate mai închisă.

Trompetele naturale din registrul acut erau acordate în *re, do, si bemol*, iar cele din registrul grav – în *fa* şi *mi bemol* din octava mare. Registrele şi unele sunete ale scării muzicale de la trompeta naturală aveau numiri caracteristice: sunetul fundamental *do* din octava mare era numit Flattergrob (de la cuv. germ.: *grav*); sunetul *do* din octava mică – Grob (germ.: *mare*); sunetul *sol* din octava mică – Faul (germ.: *leneş*); sunetul *do* din octava întâi – Mittel (germ.: *mijlociu*); scara muzicală de la treapta a patra până la a opta – Principal (engl.: *fundamenta*l); de la sunetul al optulea până la al şaisprezecelea – Clarino (lat.: *clarus*).

Pentru prima dată trompeta este utilizată în practica orchestrală de compozitorul italian Cl. Monteverdi (1567-1643), care în mod special compune fanfara din cinci partide independente în uvertura-tocată la opera "Orfeu" (1607). În orchestra lui Cl. Monteverdi componenţa grupei de instrumente aerofone era următoarea: flaut piccolo, două cornete (Zinc)[14], o trompetă clarino, trei trompete cu surdine[15], patru tromboane.

Noua etapă în evoluţia trompetei este legată de numele irlandezului Charlle Claje (1755-1820), care la 1790 construieşte mecanismul unui ventil. El a cuplat două trompete, acordate în *re* şi *mi bemol* cu un singur

[13] *Culisă* (fr.: coulisse – escavare; provine de la fr.: couler – a luneca), cronă mobilă în formă de „U", prevăzută pentru mărirea sau scurtarea tubului sonor la trompeta naturală de tipul trombonului.

[14] *Zinc, cornet* (germ.: Zink; it.: cornetto; rus.: rojok), instrument muzical vechi cu ambuşură; îmbină partitularităţile alămurilor (tub conic, fără pâlnie, cu muştiuc în formă de ceaşcă) şi celor din lemn (tubul este confecţionat din lemn, dindărăt acoperit cu piele). Tubul sonor are 7 găuri digitale pentru formarea scării diatonice. A fost utilizat până în secolul al XIX-lea în creaţiile lui Bach, Haendel, Gluck.

[15] *Surdină* (fr.: sourdine; it.: sordina; provine de la lat.: surdus – surd, surdofon), piesă de formă conică, care se introduce în pâlnie, prevăzută pentru potolirea sunetului şi modificarea timbrului.

muştiuc şi un singur ventil. După multe probe meşterul constată că este nevoie a cupla cu ventile nu instrumentele de diferit acordaj, ci de a adăuga crone suplimentare, care de la acţionarea ventilei ar face tubul sonor mai lung sau mai scurt.

Meşterul silezian Bluhmel, la 1813, confirmă eficacitatea mecanismului de ventile, iar cu un an mai târziu H. Stölzel (1780-1844) aplică mecanismul de două ventile la corn. Nu peste mult timp mecanismul de ventile a fost aplicat la trompetă. Trompeta cu două ventile a funcţionat până la 1830, deoarece în acelaşi an, meşterii Müller din Meinz şi Stattler din Laipzig au adăugat la trompetă al treilea ventil.

Astfel, în prima jumătate a secolului al XIX-lea a luat naştere în centrul Europei trompeta cromatică cu ventile sau cu pistoane (it.: *tromba cromatic*; fr.: *trompette a pistons*; germ.: *Ventil-trompete*; engl.: *valve trumpet*).

Pe teritoriul Moldovei trompeta naturală (trompă, trumbetă, dial, trubuşoară) îşi face apariţia odată cu prima incursiune a turcilor la nord de Dunăre, care a avut loc în anul 1369. Tiberiu Alexandru relevă că „dacă domnitorul păstrează pe lângă el o muzică creştinească alcătuită din tobe şi trâmbiţe, protocolul, însă, îi cere să aibă, neapărat, şi o muzică turcească" [T. Alexandru, 1, p. 251]. Muzica turcească, o orchestră militară, numită tabulhana, tambulhana, etc. (tc.: *tabâlhane*), de rând cu alte instrumente (idiofone, membranofone), avea în componenţa sa, în mod obligatoriu, de la şase până la zece trompete sau aşa numiţii boruşi (Borusseni). Drept confirmare, privind folosirea în trecut a trompetei pe meleagurile noastre ne invocă miniatura din Psaltirea lui Anastasie Crimca (primul sfert din secolul al XVII-lera) pe care este zugrăvită o luptă a călăreţilor şi suliţarilor cu trompetari în faţă.

Trompeta cromatică cu ventile, cu pistoane a fost preluată de muzicanţii băştinaşi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai întâi în orchestrele militare de fanfară, iar mai târziu – de orchestrele de muzică populară, orchestrele simfonice, formaţiile folclorice, orchestrele şi ansamblurile de jazz de la oraşe etc.

Ergologia.

Trompeta cromatică este făcută dintr-un tub cilindric, recurbat în formă elipsoidală, din alamă, spre extremitatea inferioară fiind uşor lărgit şi terminat cu un pavilion. La extremitatea opusă se fixează muştiucul, în partea de mijloc a tubului sonor sunt prevăzute trei camere tubulare, acţionate de trei ventile sau trei pistoane. Pe curbura inferioară a tubului se află o culisă pentru acordarea instrumentului şi o clapă pentru evacuarea apei care se formează de la vaporii de aer din tub în timpul executării.

Fiecare din cele trei tuburi pentru pistoane sau ventile este aprovizionat cu crone, prevăzute pentru mărirea lungimii tubului sonor. Pe prima cronă se află un suport în formă de cârlig pentru degetul mare al mâinii stângi. Pe tubul conic se află un alt cârlig pentru degetul mezin de la mâna dreaptă, ale cărei primele trei degete apasă pistoanele. Pe crona a treia se află un inel pentru degetul mezin de la mâna stângă.

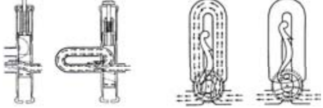
Dimensiunile accesorilor principali şi descrierea lor.

Muştiucul[16], o piesă monolită, din metal, este alcătuit din: ceaşcă, poale, gât, picioruş şi canal de eliminare a aerului.

Ceaşca are diametrul (la poale) 23,04 mm, diametrul interior - 16,02 mm; grosimea poalelor – 5,09 mm; conturul poalelor - 9,04 mm; diametrul gâtului dinăuntru - 4,07 mm; diametrul gâtului dinafară - 9,02 mm; lungimea picioruşului - 63,08 mm; dinăuntrul canalului eliminatoriu interior/exterior - 8,02/10,04 mm.

Tubul sonor are lungimea totală de 1350-1498 mm. Diametrul tubului în locul de fixare a muştiucului – 10,8 mm. Prima cronă destinată pentru coborârea sunetului cu un ton, are lungimea de 170 mm; crona a doua, destinată pentru coborârea sunetului cu jumătate de ton, lungimea este de 90 mm; crona a treia, destinată pentru coborârea sunetului cu un ton şi jumătate, are lungimea de 280 mm. Pavilionul are în diametru de 118-120 mm.

Mecanismul de la ventile şi pistoane, situat în partea de mijloc a tubului sonor, este alcătuit din următoarele piese: pivotul ventilei sau pistonului, garnitura, vrana, spirala (arcul), suportul spiralei, corpul ventilei (pistonului), fundul ventilei (pistonului) [vezi: *fig*. 49 a, b].



a) b)

Figura 49. **Mecanismul de la ventile şi pistoane**

a) Schema sistemei cu pistoane b) Schema sistemei cu ventile

[16] Dimensiunile sunt scoase de la muştiucul "Blessing 3 c, SUA".

Posibilităţile sonore.

În practicile muzicale din Moldova este utilizată frecvent trompeta cu pistoane, acordată în *si bemol* şi mai puţin cea cu ventile. Notarea se face în cheia de violină, cu o secundă mare mai sus decât sună în realitate.

Producerea sunetelor la trompeta cromatică are loc în felul următor: executantul plasează buzele strânse pe poalele muştiucului, suflă aerul în ceaşca muştiucului, făcând ca buzele să vibreze aidoma fâlfâitului a două frunze în bătaia vântului. De la puterea de întindere a buzelor şi elasticitatea acestora depinde calitatea sunetului. Limba îndeplineşte funcţia supapei, de la retragerea succesivă a căreia are loc emiterea sunetului. Viteza aerului trimis în tubul sonor determină frecvenţa undei sonore. Pentru a coborî un sunet natural cu un semiton, cu un ton, cu un ton şi jumătate, sunt folosite cronele auxiliare, care măresc tubul sonor cu o porţiune necesară. Formarea scării muzicale la trompetă se prezintă prin şapte poziţii:

- ✓ **prima** se reduce la producerea armonicilor, începând de la al doilea (*do*, octava întîi) spre cel de al optulea (*do*, octava a treia) (fără acţionarea ventilelor);
- ✓ **a doua poziţie** se reduce la formarea armonicilor de la sunetul fundamental cu o secundă inferioară în raport cu sunetele din prima poziţie (prin acţionarea pistonului sau ventilei a doua);
- ✓ **a treia poziţie** se reduce la formarea armonicilor cu o secundă mare inferioară, în raport cu sunetele din prima poziţie (prin acţionarea pistonului sau ventilei întâi);
- ✓ **a patra poziţie** se reduce la formarea sunetelor cu o terţă mică mai jos decât cele din poziţia întâi (prin acţionarea ventilei sau pistonului al treilea sau prin combinarea 1 + 2);

Sunetele din poziţiile 5, 6, 7 se formează prin acţionarea combinată a ventilelor sau pistoanelor: 5 → 2 + 3; 6 → 1 + 3; 7 → 1 + 1 + 3 [vezi: *Anexa I*, ex., 29].

Cele mai accesibile sunt poziţiile 1 - 4. Combinările simultane de două sau trei ventile, pistoane face executarea dificilă şi puţin comodă, mai ales pentru interpretarea melismelor şi unor pasaje tehnice.

Ambitusul trompetei cromatice este următorul: de la *mi* octava mică până la *re* octava a treia.

Timbrul trompetei este atât de bogat şi variat, încât pare a fi de prisos orice încercare de a aduce la un numitor comun calităţile sonore ale acestui instrument fermecător din familia de alămuri. În favoarea acestui enunţ vorbeşte şi faptul că fiecare compozitor găseşte noi şi noi calităţi

sonore pentru trompetă. Spre exemplu, G. Enescu caută în trompetă acel ecou mângâietor al trecutului neamului cu intonații line, povestitoare; pe când M. Musorgski, D. Șostakovici atribuie trompetei melodiile cu imagini sărăcăcioase, de glumă ușoară; aranjatorii melodiilor folclorice îi încredințează trompetei intonațiile dansante, care cer o fervoare bărbătească, dar și cele pline de dor, de gingășie.

Farmecul timbral al trompetei se mai explică și prin aceea că, în ansamblu cu alte instrumente (aerofone de lemn, cu corzi), ea își modifică destul de flexibil culoarea sonoră. Spre exemplu, în ansamblu cu cobza, chitara, țambalul trompeta capătă un timbru tremurător, catifelat, iar în ansamblu cu fluierul, naiul, clarinetul are un sunet pătrunzător, clar, explicit, plăcut, chiar duios.

Articularea.

Detache, procedeu sonor de articulație, realizat prin marcarea fiecărui sunet: se notează cu o linie orizontală deasupra notei.

Staccato la trompetă poate fi simplificat – *tu*; dublu – *tu-cu, tu-cu*; triplu: *tu-tu-cu*.

Legato poate fi realizat în dependență de tehnica respiratorie a executantului, de o întindere extremă cu cea mai mare abilitate, atât în ascendență, cât și în descendență.

Tremolo legato se efectuează reușit pe intervalele de terță mică și, mai rar, pe interval de terță mare.

Tremolo vibrat[17] are o sonoritate clocotitoare.

Glissando se realizează prin mișcarea lină a degetelor și întinderea sau destinderea treptată a buzelor pe dantură.

Vibrato este un efect sonor, realizat prin închiderea și deschiderea alternativă a pavilionului cu mâna stângă sau prin oscilarea degetului pe ventil sau piston care face ca stâlpul de aer din tub să fie supus unei legănări rectilinii ușoare.

Surdina este o piesă care, fiind introdusă în pâlnie, schimbă timbrul trompetei.

Timbrul depinde de forma și materialul din care este confecționată surdina: a) *cup mute* (ceașcă) – face sunetul liniștit; b) *robinson* (ciupercă) – stabilește și colorează tonurile catifelate; c) *Štraight mute* (din fibre, din aluminiu) – face sunetul pătrunzător, strident, metalic; d) *solo-tone*, *mega-mute* (cu pavilion) – are o culoare nazală; e) *harmon- mute* ("vau-vau", "cva-cva") – produce un efect plastic cu nuanțe comice [vezi: *fig*. 50].

[17] După N. Gâscă (19, p. 132)

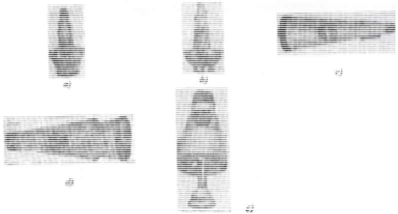


***Figura 50.* Surdine**
a) Cup-mute; b) Robinson; c) Štraight; d) Solo-tone; e) Harmon-mute

Tehnica de execuție.

Executantul ține trompeta cu mâna stângă. Degetul mare se pune pe suportul în formă de cârlig de pe prima cronă, mezinul se pune pe suportul în formă de inel de pe crona a treia, toate celelalte degete cuprind strâns tuburile mecanismului de pistoane sau ventile. Mâna dreaptă, primele trei degete ale ei, au rolul de acționare a ventilelor sau pistoanelor. Mezinul se pune în inelul situat pe tubul conic al pavilionului. Dacă executantul pe parcurs este nevoit să țină instrumentul cu o singură mână (în timpul introducerii sau scoaterii din pâlnie a surdinei sau acoperirii pavilionului cu mâna stângă), pentru degetul mare este prevăzut un suport în formă de inel în partea dinapoi a instrumentului.

Tehnica degetelor la trompetă nu prezintă careva dificultăți, deoarece multe sunete la acest tip de aerofone cu ambușură se produc de la întinderea buzelor, fără acționarea ventilelor sau a pistoanelor, armonicii: *do, sol* (octava întâi); *do, mi, sol, si bemol* (octava a doua); *do* (octava a treia).

Practica ne demonstrează că tehnica digitală se însușește ușor chiar și de persoane care nu sunt inițiate în muzică. Mult mai dificilă este tehnica de emisie a sunetului.

Tehnica ambușurii presupune gradul de elasticitate a mușchilor buzelor și maxilarelor, antrenarea și rezistența lor, forța, flexibilitatea și mobilitatea în timpul interpretării la trompetă.

Respirația trompetistului include trei faze principale: inspirația, reținerea aerului în plămâni și expirarea intensivă. La rândul său, repartizarea economă a aerului în timpul expirației depinde, în mare

măsură, de tehnica de întindere a buzelor, elasticitatea lor şi tehnica limbii, care are funcţia unei supape. Respingându-se de la buze, limba permite pătrunderea şuvoiului de aer în muştiuc şi în tub. Anume atacul limbii şi este momentul de emisie a sunetului la instrumentele aerofone cu ambuşură. Atacul sunetului se asociază cu pronunţarea fonemelor: *ta* (dur), *da* (moale). În tempouri rapide trompetiştii aplică atacul dublu al sunetului cu fonemele *ta-ca* sau *da-da*.

Unii interpreţi amatori reţin o mare parte de aer în cavitatea gurii, ceea ce face ca maxilarul lor să obosească destul de rapid. Aşezarea incorectă a buzelor pe poalele muştiucului (de exemplu, muştiucul este deplasat spre partea stângă sau spre partea dreaptă a gurii; cuprinde o buză mai mult, iar alta mai puţin), de asemenea, duce la oboseală rapidă a ambuşurii.

Semnificativ este felul de emisie a sunetului la trompetă, care, secole la rând, a rămas neschimbat. Schimbării şi perfecţionării au fost supuse forma tubului sonor (recurbat, încovoiat) şi lungimea (aplicarea cronelor şi mecanismului de ventile). Toate acestea, până în cele din urmă, au dus la renaşterea unui instrument aerofon cu ambuşură fără pereche.

Utilizarea şi repertoriul.

Dacă pornim de la realitatea istorică cum că până la mijlocul secolului al XIX-lea pe teritoriul Moldovei în privinţa învăţământului muzical nu existau decât şcoli normale cu clase de muzică vocală, atunci formarea deprinderilor de a cânta la un instrument muzical sau, mai ales, organizarea unei orchestre de fanfară, rămânea pe seama lăutarilor sau muzicanţilor particulari veniţi din străinătate. După opinia valahului Johan Andreas Wachmann de la 1851, evocată de P. Brâncuşi "În ceea ce priveşte fanfarele organizate aici în anii '30 ai secolului al XIX-lea, putem asculta bucăţi executate cu precizie şi cu nuanţe exacte. Cu toate însă că la fiecare 2-3 ani sunt procurate noi instrumente, tonul este mai întotdeauna fals" [J.A. Wachman citat de P. Brâncuşi, 4, vol. II, p. 34].

Conform opiniilor altor autori (T. Burada, G. Breazul), anume anii '30 ai secolului al XIX-lea formează acea perioadă de cotitură în vederea statornicirii şi dezvoltării şcolii de fanfară, formării gustului şi interesului fervent la lumea băştinaşă faţă de muzica interpretată la fanfară.

Ce anume cântau primele orchestre, primii muzicanţi din partea locului la trompetele cu ventile sau pistoane nu este greu de stabilit, deoarece ei veneau să completeze, să varieze timbral şi armonic muzica autohtonă şi cea, aşa - numita "muzică de operă" sau "orăşenească".

În repertoriul trompetiştilor solişti şi orchestrelor de atunci erau înscrise: cântecele de joc, horele, "lied-ul şi tänz-ul moldovenesc" (Eftimie Murgu), muzica de nuntă, marşul, mazurca, şaferul ş. a.

Cîntecele de joc aveau un caracter legănat, melodiile unor dansuri erau executate într-un caracter vioi, însă aproape fiind lipsite de milisme sau alte "zorzoane" (J. Wachmann) melodice de prisos, melodiile aveau un ambitus larg cu un caracter rubato, "acompaniamentul este extrem de simplu, realizat în spiritul epocii" [P. Brâncuşi, 3, p. 24]; apăreau titluri in repertoriul trompetiştilor "a căror esenţă muzicală era cu totul europeană" (N. Filimon).

Conform consemnărilor lui P.Brâncuşi "Fanfarele şi muzica de fanfară sunt puse în directă legătură cu organizarea armatei permanente a Moldovei" [P. Brâncuşi, 4, vol. II, p. 174].

De menţionat că iniţiatorul primei fanfare din Moldova, fondată la Iaşi, a fost Francois Rouschitzki (Rouschinski, Rujinski) (1785, Viena - ? Iaşi), oboist, pianist, concertist şi dirijor de orchestră. La formarea acestei orchestre au contribuit: Leitner, Briza, Dub, Fazel – cunoscuţi suflători ai timpului. "În a doua jumătate a secolului trecut, activitatea fanfarelor ajunge să impresioneze publicul prin pulsul de autenticitate şi măiestrie al apariţiilor" [P. Brâncuşi, 4, vol. II, p. 177].

Arta interpretării la instrumentele de suflat şi, în parte, la trompetă se datorează apariţiei pe arena culturală a istoriei neamului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a muzicienilor, compozitorilor, interpreţilor, care au purtat o grijă deosebită faţă de şcoala instrumentală naţională. Bunăoară, printre componentele-cheie ale învăţământului muzical, Teodor Burada (3.X.1839, Iaşi-17.I.1923, Iaşi) la 1877, în cinstea reînfiinţării instituţiei de învăţământ muzical din Iaşi, proclamă ideea şi necesitatea iniţierii tineretului cu studierea instrumentelor de suflat, care, după părerea compozitorului, era o dorinţă generală şi demult aşteptată. T. Burada chema tineretul şi corpul didactic spre formarea unei orchestre de suflători din rândul băştinaşilor, care ar avea drept "scop a da concerte populare", pentru "a cultiva şi muzica populară".

Pare că cuvintele înflăcărate, dar şi concretizate prin fapte practice, ale profesorului ieşean T. Burada au găsit o rezonanţă fecundă până la generaţiile de azi. Derivata goarnei – instrument de semnalizare – trompeta de la sfârşitul secolului al XIX-lea încoace devine un instrument de faimă populară pe întreg teritoriul Moldovei.

Până în anii '20 ai secolului al XIX-lea în Basarabia funcţionau doar câteva orchestre de fanfară organizate (Chişinău, Tighina, Bălţi, Soroca, Orhei, Tiraspol).

Arta interpretativă la trompetă avansează la un grad superior începând cu fondarea claselor de studiu la instrumentele aerofone în cadrul şcolii de muzică "Ştefan Neaga" din Chişinău (1945); Conservatorul Unirea (1920); Conservatorul de Stat (1940) şi Institutul de Arte "Gavriil Muzicescu" (1963); şcoala internat de muzică "E. Coca"; şcolile de muzică (colegii) din Bălţi, Tiraspol; Colegiul de Arte din Soroca. Absolvenţii acestor instituţii fondează clase similare de studiu la trompetă în şcolile de muzică din republică (de exemplu, la 1980 erau 79 de şcoli de muzică), organizează orchestre de fanfară din rândul amatorilor; trompeta capătă o tot mai pronunţată aplicare în formaţiile de muzică populară, jazz de la căminele de cultură din satele şi oraşele Moldovei.

Către anul 1980 în Moldova activează circa 545 orchestre de fanfară, cinci orchestre simfonice şi 904 de muzică uşoară, 458 formaţii de muzică populară dintre care 214 colective de artişti amatori erau deţinătorii titlului de "Formaţie populară".

În secolul al XX-lea în Moldova au crescut mulţi interpreţi de forţă la trompetă.

Gheorghe Adamachi (14.10.1899, Fălticeni - 28.11.1980), trompetist de seamă. A elaborat *Studii de transpoziţie pentru trompetă*, Bucureşti, 1964.

Leonid Zeilicovici (11.10.1907, Tiraspol - 22.04.1979, Chişinău), autodidact, trompetist în fanfarele militare, restaurante, orchestra simfonică.

Anton Albin (05.07.1903, com. Târgu-Râşcani, jud. Bălţi - 20.09.1974), trompetist, compozitor şi dirijor.

Ion Carai (25.02.1936, Cetatea Albă), trompetist în orchestra de muzică populară "Fluieraş" (1968-1971).

Alexandru Diacenco (30.04.1878, Chişinău-1948), a condus multe orchestre de fanfară.

Gavriil Gronic (13.09.1957, Grinăuţi, Ocniţa), solist (trompetist) în orchestra "Folclor" (1979), absolventul şcolii de muzică din Bălţi (1986), are un stil propriu de interpretare a melodiilor populare: *Sârba lui moş Fănuţ*, *Hora nunilor mari*, *Sârba grinăuţenilor*.

Petre Taba (10.07.1949, Văratic, Edineţ), prim trompetist în Orchestra simfonică din Chişinău (din 1989).

Gheorghe Usaci (28.12.1940, Nesfoaia, jud. Hotin), trompetist în orchestra de muzică populară "Fluieraş" (din 1976).

Pavel Usaci (25.09.1937, Nesfoaia, jud. Hotin), trompetist emerit şi profesor de seamă.

Lista aceasta azi vine s-o completeze tinerele talente de trompetişti.

Actualmente sălile de concerte din ţară şi de peste hotarele ei sânt „inundate" de sonoritatea fermecătoare a trompetiştilor contemporani: **Vladimir Dumunică, Adam Stângă, Nicolae Robu, Dumitraş Hanganu, Sergiu Cojocaru, Radu Munteanu, Simion Târju** ş.a.

Trompeta este solicitată în partiturile creaţiilor orchestrale ale compozitorilor de ieri şi de azi pentru sonorizarea celor mai diverse imagini muzicale: eroice (în *Simfonia a cincia* de A. Dvorak); fatale (uvertura la opera *Carmen* de J. Bizet); umoristice (în *Kamarinskaia* de M. Glinka); funeste (în *Simfonia a patra*, partea introductivă şi de sărbătoare în baletul *Frumoasa adormită* de P. Ceaikovski); povestitoare, baladice (în *Legenda pentru trompetă şi pian* de G. Enescu); de dans (în *Tablourile simfonice* de E. Coca; *Viscolul* de Şt. Neaga, *Sârba din Trebisăuţi* de C. Rusnac); de divertisment (în *Divertismentul pentru trompetă şi corzi* de B. Dubosarski) etc.

4.6.5. T r o m b o n u l

It.: trombone; fr.: trombonne; germ.: Pasaune; engl.: trombone;
span.: trombon; grec.: trompeni; rus.: trombon



Figura 51. **Trombon**

Istoricul.

Noţiunea de trombon provine de la cuvîntul italian *trombone*, cu semnificaţia de mărire. Denumirea italiană de *trombone* derivă de la *trompetă – tromba*, iar sufixul „*one"* a dus la formarea noului cuvânt *trombone*, care echivalează cu trompeta mare.

Instrumentul se trage de la *buccina* romană - o trompetă încovoiată mare, care se utiliza în practicile militare.

"După alţii trombonul îşi trage numele de la *strombos* – denumirea greacă a unei scoici marine din care au fost confecţionate primele instrumente de suflat de tipul trompetei şi trombonului" [N. Gâscă, 20, p. 135].

Predecesorii trombonului, totuşi, par a fi trompetele medievale europene, cu sonoritate gravă, care în procesul perfecţionării treptate au obţi-

nut o formă încovoiată, iar mai târziu, în secolul al XV-lea, în baza lor a fost confecţionată trompeta cu culisă[18] sau *zugtrompete*. Funcţia culisei la acest instrument o îndeplinea tubul muştiucului cu o lungime de circa 250 mm, pe care aluneca instrumentul. Însă asemenea tehnologie complica activitatea interpretului, mai ales era agravată tehnica ambuşurală.

Pentru a omite aceste incomodităţi meşterii au căutat să înlocuiască monoculisa cu culisa dublă, făcând ca numai ea să fie mobilă, iar instrumentul, cu toate piesele sale, să staţioneze. Astfel, la începutul secolului al XVI-lea, după mărturisirea cronicilor (M. Pretorius Syntagma musicum, p. II, 1618), în practicile muzicale existau patru feluri de tromboane: alto (*si* octava mare – *re*, *m*i octava a doua); simplu (*mi, re* octava mare – *la*, *si* octava întâi); de cvartă (*sol* din contraoctavă – *re, sol* octava întâi); de octavă (*mi, do* din contraoctavă – *la, si* octava mică).

Timp îndelungat trombonul era utilizat în muzica bisericească şi aşa-numita "turnieră", rareori în orchestrele militare şi orăşeneşti.

Muzica turnieră are o istorie aparte. Pentru ea era tradiţional a interpreta la sărbători muzică corală cu grupuri mari de trompetari şi trombonişti. Astfel de ansambluri au dus la crearea ulterioară a orchestrelor de fanfară.

În secolul al XVIII-lea mai erau vehiculate încă patru feluri de tromboane: *soprano*, acordat *in B*; *contralto* - *in Es*; *tenor* - *in B*; *bas* - *in F* şi *in Es*. În secolul al XIX-lea în Germania a fost confecţionat *trombonul contrabas*, experimentat în orchestra lui R. Wagner, însă tot atunci a şi fost abandonat.

Spre mijlocul secolului al XIX-lea din toate tipurile de instrumente n-a supraveţuit decât *trombonul tenor* acordat în *si bemol* şi *trombonul tenor-bas* - în *si bemol*, care nu este instrument transpozitoriu.

Ergologia instrumentului.

Trombonul este alcătuit din tubul sonor, care are o lungime de două ori mai mare decât cea a trompetei. Instrumentul contemporan constă din patru părţi componente: două tuburi paralele, care formează o tijă; culisa care se introduce în tijă, pâlnia şi muştiucul.

Dimensiunile instrumentului.

Lungimea totală a tubului instrumentului este de circa 2950 mm. Diametrul tubului în partea superioară în locul de fixare a muştiucului este de 13,0 mm, diametrul pâlniei[19] 200 mm.

[18] *Culisă*, parte mobilă a tubului trombonului (îndoiată în formă de "U") prin a cărei alunecare se modifică dimensiunea coloanei de aer şi, deci, înălţimea sunetului [I. Sava, L. Vartolomei, 27, p. 92].

[19] Dimensiunile sunt luate de la trombonul-tenor de firmă germană B & S.

Printre dimensiunile de importanţă majoră sunt cele ce se referă la distanţele pentru poziţiile formate de la scoaterea culisei. La trombonul cu culise există şapte poziţii pentru formarea scării sonore. Distanţele pentru fiecare poziţie (numărând de la muştiuc spre partea inferioară) sunt următoarele: poziţia 1 – 0,0 cm; poziţia 2 – 8,8 cm; poziţia 3 – 9,3 cm; poziţia 4 – 9,85 cm; poziţia 5 – 10,4 cm; poziţia 6 – 11,1 cm; poziţia 7 – 12, 15 cm [vezi: *Anexa III*, fig. 4].

Firmele care confecţionează tromboane cu culisă şi ventile sunt: Fabrica de instrumente muzicale din Kiev, Moscova, Tula, Petersburg, Varşovia, Praga, Bucureşti, Berlin ş. a.

Posibilităţile sonore.

Trombonul are un ambitus relativ mare: de la *mi* octava mare până la *mi bemol* octava întâi. Partida instrumentului se scrie în cheia *fa* sau *do* de tenor. Scara muzicală se formează prin scoaterea treptată a culisei, conform poziţiilor [vezi: *Anexa I*, ex., 30].

În pozoţiile I, II, III şi IV sunt formate tonurile de bază, denumite sunete pedalate: *si* bemol, *la* bemol, *sol* (octava mare). Aceste sunete sunt executate la nuanţele piano şi pianissimo şi doar la *trombonul tenor-bas*, deoarece pentru *trombonul tenor* ele formează aşa numita "*zonă moartă*".

Timbrul trombonului se deosebeşte de alte instrumente aerofone de alamă prin particularităţile sunetului pătrunzător şi tremurător – în registrul de jos; sonoric şi moale, cantabil, festiv – în registrul de mijloc, strident şi încordat – în registrul de sus.

Este semnificativ că trombonul a găsit un viu interes în rândul lăutarilor şi formaţiilor de muzică populară din Moldova, în majoritatea formaţiilor instrumentale de la sate şi oraşe; de rând cu trompeta, clarinetul şi taragota destul de reuşit se înscrie şi trombonul, care se înserează în sonoritatea orchestrală cu o funcţie de echilibrare melodică şi completare armonică.

Pe timpuri, în tarafurile populare se utiliza atât trombonul cu culisă, cît şi cel cu ventile. Azi este utilizat mai frecvent cel cu culisă şi cel cu ventil de cvartă în *si* bemol. Ventilul în cauză coboară scara cu o cvartă.

Articularea la trombon se aseamănă mult cu cea de la trompetă, însă are şi unele particularităţi proprii.

Legato se realizează cu mare efect la emiterea sunetelor care aparţin aceleiaşi poziţii. Dacă sunetele fac parte din diferite poziţii, legato are un efect de glissando. Interpreţii dotaţi, datorită tehnicii linguale avansate, fac ca trecerea de la un sunet la altul să fie neobservată, fără rupturi.

Detache este un procedeu dintre cele mai efective la trombon.

Staccato la trombon poate fi realizat pe toată scara muzicală, dar mai agil acest procedeu este realizat în registrul mijlociu şi în cadrul staccato pe aceeaşi notă.

Tremolo legat se execută, de regulă, la interval de terţă, în interiorul unei poziţii, prin efectul jocului de buze.

Tremolo vibrat se realizează ca la trompetă.

Frullato se realizează prin jocul buzelor.

Glissando se efectuează cu ajutorul culisei şi reprezintă un efect deosebit.

Trilurile se realizează prin joc de buze sau de culisă.

Tehnica de execuţie.

Instrumentul se ţine în mâna stângă, iar mâna dreaptă poartă culisa. Tehnica interpretativă este determinată de mânuirea culisei şi formarea sunetului pe muştiuc.

Spre deosebire de trompetă şi trombonul cu ventile[20], la trombonul cu culisă este dificil de executat melodiile cu sunete rapid schimbătoare. Darămite, trombonul se deosebeşte de alte instrumente prin modul de intonare exactă. Executarea lucidă în orice tempo, ipostază tehnică a articulării glissando la trombonul cu culisa compensează toate celelalte imperfecţiuni tehnice.

Utilizarea şi repertoriul.

Trombonul *tenor* şi *tenor-bas* cu ventile şi culisă are o arie largă de utilizare în orchestrele de fanfară, în formaţiile de muzică populară, orchestrele de jazz şi alte formaţii instrumentale cu funcţii de executare a figuraţiilor melodice (în registrul grav), pedalelor armonice, figuraţiilor ritmo-armonice, uneori pentru executarea basului, melodiei (în registrul grav şi de mijloc).

Trombonul, în jumătatea a doua a secolului al XX-lea, devine obiect de studiu la Conservatorul de Stat şi Institutul de Arte "Gavriil Muzicescu" din Chişinău.

Alexandru Danilov apoi elevul său **Constantin Enenko** pregătesc o pleiadă întreagă de trombonişti, care propagă arta interpretării la instrumentul dat în şcolile de muzică şi formaţiile orchestrale din R.Moldova: **Mihail Dubirnâi** (22.XII.1935, Berşad, Ucraina), a cântat în mai multe orchestre din Chişinău, a fost profesor de trombon; **Ion Iachim** (20.I.1941, Trifăuţi, Soroca), a cântat la trombon şi a dirijat cu orchestra Operei Naţionale din Chişinău (1961-1990), profesor şi artist, trombonist recunoscut ş. a.

[20] Trombonul cu ventile este aproape identic cu cel cu culisă. Producerea sunetelor se realizează ca la alte instrumente cu ventile (trompetă, corn etc.). La trombonul tenor acordat în *si bemol*, scara muzicală, ambitusul este identic cu cel de la trombonul cu culisă. Este utilizat deopotrivă cu trombonul *tenor* şi *tenor-bas* cu culisă.

4.7. INSTRUMENTELE AEROFONE POLIFONICE

4.7.1. C i m p o i u l

It.: cornamusa; fr.: cornemuse; germ.: Dudelsack (m) Sackpfeife (f); engl.: bagpipe; span.: cornamusa; lat.: fistula (calamus); grec.: skailox; rus.: volânka



Figura 52. **Cimpoi**

Cimpoiul este un instrument aerofon complex, polifonic, care constă dintr-un sac din piele de capră, numit burduf, înzestrat cu trei tuburi: de suflare a aerului în rezervor; fluier melodic, *carabă*; fluier pentru ţinerea isonului, *bâzoi*.

Istoricul.

Cimpoiul şi-a făcut apariţia la diferite popoare, aflate la mari depărtări, din cele mai vechi timpuri. Pe meleagurile noastre elementele incipiente ale cimpoiului bizar, aidoma unei bâzâitoare copilăreşti, a putut lua naştere pe timpurile geţilor, odată cu unirea în comune şi constituirea locuinţelor subterane de circa 25-70 m^2, înzestrate cu ferestre de formă rotundă pe care era întinsă pielea de băşică, prelucrată cu cenuşă. Introducând în băşică aerul cu ajutorul unei ţevi din trestie, pentru a o întinde, lucru efectuat azi de copiii de la sate, strămoşii noştri au observat că la ieşirea aerului şi, mai ales, de la apăsarea băşicii, ţeava din trestie produce un sunet şuierător. Substituirea ţevii cu un fluier cu ancie a avut un efect formidabil. Pe parcursul evoluţiei "suflătoarea" este înzestrată cu o supapă, pe lângă fluierul melodic, *caraba*, a mai apărut tubul burdonic, *bâzoiul*.

Asemenea ipoteză o datorăm faptului că, de acum în Neolitic, arheologii moldoveni semnalează existenţa instrumentelor muzicale antice, confecţionate din os, folosite pentru descântecul animalelor şi înlesnirea vânatului.

Prima menţionare iconografică a cimpoiului, semnează organologul Iosif Herţea, datează din 1170, apărută în Codexul lui Herrad von Landsperg întitulat "Hortus Deliciarum".

Scrieri vechi româneşti din sec. XVI-XVII semnalează de Aron Vodă, care avea la curtea sa *cimpoiaşi* pe care îi ţinea de măscarii.

În scrieriile prorocului Daniil, în textele chaldeene este menţionat că "sumfonia", "samponia" în cele greceşti – "symphoneia" sau "askaulos", în cele romane "tibia utruculorius" ori "urticularius". Romanii antici au acordt instrumentului o atenţie nespusă, întrucât, după cum menţionează cronicile, însuşi Nerone se producea ca cimpoier la serbări deosebite, iar Seneca deplângea napolitanii care erau mai atenţi în faţa unui cimpoier decât în faţa unui filosof.

Prin părţile noastre cimpoiul a fost proeminentul gustului popular pentru frumos, gingăşie, bunătate sufletească, onestitate, vehiculat sub denumirea de *carabă*, adică a unui accesor important al instrumentului – ţeava melodică scurtă. Cu timpul, denumirea locală de cimpoi, probabil a fost derivată de la cuvântul italian *zampogna*; latinescul *centipellum* cu sensul de stomac animalier, burduf.

La diferite popoare instrumentul are diferite denumiri. La francezi, italieni, spanioli – *cornamusa*, de la simbioza cuvintelor: cornul cu care era înzestrat fluierul melodic şi muza; la ruşi – *volânka*, *duda*, *coziţa*, care derivă de la ţeava de fluierare sau materialul din care este confecţionat burduful; la ucraineni – *duda*, coza (capră), *baran* (berbec), *meh* (burduf, foale).

Acelaşi lucru îl surprindem şi vizavi de denumirile cimpoiului în practicile altor popoare. Toate denumirile afirmă că instrumentul, preponderent, a avut funcţia de a însoţi viaţa păstorilor. Dacă fluieraşul-păstor nu avea posibilitate să cânte concomitent cu vocea şi din fluier, atunci cimpoiul i-a oferit această ocazie.

Despre popularitatea de care se bucura cimpoiul în rândurile populaţiei băştinaşe afirmă faptul că numirile acestui instrument păstoresc şi ale lăutei, cobzei, scripcii, buciumului etc. "de acum începând cu secolul al XV-lea serveau în Moldova în calitate de porecle omeneşti" [V. Kotlearov, 33, p. 5].

Cimpoiul, instrument cu sunete fermecătoare, îl descoperim în poveştile populare moldoveneşti. Se spune că trăia un boier zgârcit şi nu hrănea argaţii săi, ba mai mult decât atât, dacă aceştea se supărau, el le tăia o ureche sau nasul. Aşa s-a întâmplat şi cu cei trei fraţi codreni rămaşi orfani. Într-o bună zi s-a tocmit să pască oile boierului Păcală, mezinul dintre fraţii cu pricina. Mergând Păcală în urma turmei, vede pe păşunile

de sub munte ciobani, care executau cu atâta iscusinţă din fluiere şi cimpoaie, întrucât s-a aprins de dorinţa să aibă şi el fluier şi cimpoi. Păcală a dat zece oi pentru un cimpoi, a umplut burduful cu aer şi a început a cânta. Însă cimpoiul acesta nu era unul obişnuit, ci fermecat. În compania muzicii lui oile dansau, săltau fără a simţi pământul sub picioare. A doua zi a venit şi boierul să vadă cum paşte Păcală oile de vin seara sleite de puteri. Şi, de îndată ce Păcală a început să cânte din fluier, boierul sare din tufiş şi joacă până n-a rupt straiele.

Mesajul poveştii populare este un argument puternic privind forţa muzicală şi estetică a cimpoiului asupra cugetului şi sufletului uman.

Ascultând doina unui oarecare Gheorghe, cioban cimpoier din preajma Ceahlăului, Vasile Alecsandri scrie: "El şi-a scos cimpoiul din desagă, l-a umflat, l-a pregătit şi, răzimându-se de un brad, a început să sune cântecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet ce-am auzit eu pe lume: doina de munte" [V. Alecsandri, citat de P. Brâncuşi, vol. II, 4, p. 45].

Cimpoiul avea la strămoşii noştri nu numai funcţia de executare solistică şi de acompaniere a vocii, ci şi de dublare a rolurilor păpuşilor cu caracter hazliu din piese frapante, destinate copiilor şi maturilor, jucate pe străzi şi în bâlciuri. Asemenea aspect, ieşit din comun al cimpoiului, îl atestă C. Brăiloiu în Oltenia la 1931. Acest element teatral-muzical exotic îl regăsim existând şi astăzi, doar la populaţiile de păstori in zona Caucazului, însă la instrumentele cordofone [I. Herţea, 20, p. 93].

La începutul sec. al XIX-lea cimpoiul în Moldova este restrâns de clarinet şi taragotă, iar mai târziu - de armonică, acordeon. În ziua de azi instrumentul şi-a reluat amploarea sa de odinioară în majoritatea zonelor folclorice şi formaţiilor profesioniste de muzică populară.

Ergologia şi dimensiunile accesorilor instrumentului.

Cimpoiul, instrument complex, constă din componentele: *burduful* (foale) din piele de capră, ornamentată în caracter folcloric local, uneori cu chipul de capră; *ţeava* pentru introducerea aerului în rezervor, numită în popor *suflătoare*, *suflaciu*, *suflar*, înzestrată cu supapă; *caraba*, un fluier conic cu şase găuri digitale din faţă şi una dinafară, ancie vibratoare şi pâlnie în formă de lulea din corn de vită sau fără; *bâzoiul*, tub cilindric, compus din trei părţi, care, fiind depărtate sau restrânse, duc la acordarea tubului la intervale de cvartă, cvintă sau octavă faţă de scara muzicală a carabei.

Dacă ne referim la elementele sonore ale cimpoiului moldovenesc, atunci acestea sânt următoarele (vezi: *fig. 52*): 1) **corpul** propriu-zis al cimpoiului, alcătuit din: *burduf; legătura externă; legătura internă;* 2) **caraba** (fluierul melodic prevăzut în interior cu ancie), constituită din:

bucea; găuri digitale; lulea din corn; 3) **bâzoiul** (tubul pentru sunetele isonice, prevăzut în interior cu ancie şi cu dispozitiv de acordare - *mijlocari;* 4) **suflătoarea** (suflaciul) un tub mic pentru introducerea aerului în burduf, constituit din accesorii: *inel de lemn ferecat; cartuş din fag fasonat prevăzut cu supapă.*

Tubul de refulare (suflaciu) se confecţionează din lemn de fag, iar tuburile melodic şi burdonic (bâzoiul) se fac după tehnologia fluierului. Pentru rezervorul de aer (burduf, foale) în zilele noastre este aplicată perna din policlorivenil.

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Cimpoierul mai întâi umple prin refulare burduful cu aer, apoi, strângând sub braţ rezervorul, împinge aerul în bâzoi şi în carabă ale cărei găuri sunt manevrate cu degetele, ca la fluier. După un anumit interval de timp, pe măsură ce cantitatea de aer din rezervor scade, executantul repetă acţiunea de refulare.

Dinamica sunetelor depinde de forţa cu care se strânge burduful. Acoperind la carabă toate găurile cu o presiune adecvată a aerului din rezervor şi prin manevrarea degetelor pe găuri, se realizează scara muzicală diatonică: *sol*, octava întâi; *sol*, octava a doua, *sol, re* octava mare la bâzoi sau la carabă şi *la* octava întâi, *la* octava a doua şi *la, re* octava mare la bâzoi. Deoarece la instrumentele cu ancii realizarea sunetelor armonice prin suprasuflare este dificilă, cimpoiul utilizează în acest scop o gaură de rezonanţă, situată în partea dindărăt a carabei.

La caraba îngemănată (dublă) în partea inferioară a tubului este prevăzută o gaură de acordaj, care, pe măsura necesităţii, se pavează cu ceară. Uneori cimpoierii-lăutari supun acestui procedeu şi alte găuri ale tubului melodic.

Notarea sunetelor destinate cimpoiului se realizează în cheia de violină, pe unul sau două portative.

Timbrul sunetului este nazal, pătrunzător, cu un zbârnâit (bâzâit) continuu.

Cimpoiul dispune de posibilităţi tehnice mai reduse decât fluierul, naiul şi alte instrumente aerofone din lemn.

La cimpoi pot fi realizate procedeele de expresie: *legato* (însuşi natura sonoră a instrumentului, determinată de emisia egală şi continuă a aerului presat prin apăsarea burdufului); *staccato* constituie interpretarea unei melodii prin întreruperea cântării; *non legato* se realizează prin manevrarea energică a degetelor pe carabă); *trilul, mordentul* se execută ca la fluier; *glissando* se realizează prin deschiderea treptată a găurilor digitale.

Tehnica de execuţie.

Cimpoiul se ţine sub braţ. Interpretul mai întâi umple prin suflătoare burduful cu aer. Caraba şi bâzoiul încep să sune odată cu apăsarea intensă a burdufului. După anumite perioade de timp cimpoierul completează aerul din rezervor. Caraba este manevrată de degetele ambelor mâini, ca la fluier. Bâzoiul, acordat la isonul necesar (cvartă, cvintă, octavă), sună paralel cu melodia carabei cu un sunet prelung, formând factura polifonico-armonică.

Utilizarea şi repertoriul.

Cimpoiul a cunoscut momente de fluxuri şi refluxuri. Actualmente instrumentul este mai rar utilizat şi s-a păstrat doar la unii interpreţi pasionaţi şi la artiştii cu renume din republică: Leonid Moşanu, Petre Zaharia, Liubomir Iorga şi alţi cimpoeri şi fluieraşi.

În anul 1921 un grup de artişti din Chişinău, în frunte cu Vasile Cijevschi, au iniţiat societatea de Beele-Arte. Societatea avea mai multe secţii, printre care şi secţia de muzică sub conducerea lui Mihai Bârcă, directorul Conservatorului Municipal. Colaboratorii secţiei se preocupau de organizarea concursurilor pentru cea mai bună interpretare la instrumentele clasice şi cele populare: fluier, cimpoi, nai, drâmbă, clarinet, cobză etc.

Treptat, are loc renaşterea acestui instrument exotic cu un sunet "diavolesc", magic în rândul ansamblurilor folclorice din Cantemir, Cimişlia, Cahul, Bălţi, Soroca, Ungheni. Există speranţa că la festivalurile raionale/judeţene şi republicane din viitorul apropiat vor evolua şi cimpoieri populari de la ţară.

Cimpoiul este pe cale de studiere în şcolile de artă şi de muzică pentru copii. Asemenea încercări sunt efectuate la Bălţi, Chişinău şi în alte şcoli de muzică.

4.7.2. M u z i c u ţ a

It.: scacciapensieri, bocca; fr.: petite harmonica; germ.: Mundharmonica; engl.: month organ; harmonica; span.: armonica de boca; grec.: armonica; rus.: gubnaia garmonika



Figura 53. **Muzicuţă**

Instrumentul se prezintă sub forma unei cutii dreptunghiulare, din lemn, prevăzută cu găuri în dreptul cărora pe ambele părţi se află ancii metalice, fixate pe plăci de metal (cupru sau alte aliaje), protejate de două capace metalice nichelate.

Istoricul.

Muzicuţa a fost inventată în anul 1822 de către meşterul berlinez Friedrich Buschman. Din sursele bibliografice sesizăm că Friedrich, un tânăr de 17 ani, practica acordarea orgilor şi pianelor. Pentru a-şi înlesni activitatea de acordare a tuburilor de orgă, el a construit nişte cutioare, înzestrate cu ancii metalice de diferite înălţimi. Suflând în orificiile cutioarei, ancia vibra, producând un sunet de o înălţime adecvată. Invenţia era bună, însă acordatorul trebuia, de fiecare dată, să rânduiască cutioarele. Şi atunci Friedrich aranjează toate anciile (15 la număr) de diferite înălţimi sonore într-o singură cutie cu 15 supape. Astfel ia naştere prima mostră de muzicuţă diatonică, numită iniţial *eolină de gură*.

Jucăria muzicală a lui Buschman a provocat un interes deosebit în rândul meşterilor de instrumente muzicale din Germania şi alte ţări din Europa, care mereu erau în căutarea de a moderniza instrumentul nou născut şi l-au botezat cu numele de *armonică*, de la cuvântul latin harmonica, ceea ce înseamnă *legătură*, *armonie*.

În vocabularul limbii noastre instrumentul s-a înrădăcinat cu numele: armonică de gură sau diminutivul *muzicuţă*.

Ergologia şi posibilităţile sonore.

Principala sursă sonoră la muzicuţă şi confraţii săi (armonica, acordeonul) este ancia metalică.

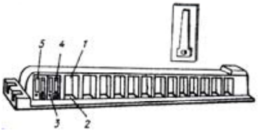


Figura 54. **Rezonator**

Rezonatorul (1) cu camerele de rezonanţă (2), plăcile cu ancii (4) şi ferestruicile: placă (4) cu ancie (5) nituită (3) văzută din faţă

Anciile sunt aranjate în aşa fel, ca un rând din ele să vibreze de la intrarea aerului în instrument (vezi: *fig*. 55, a), iar alt rând de ancii să vibreze de la ieşirea aerului din instrument, acţiuni efectuate de executant prin inspirare şi expirare (vezi: *fig*. 55, b).

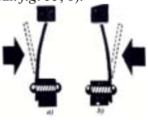


Figura 55. **Ancii**

Există muzicuţe *diatonice* şi *cromatice*. Cele diatonice au de la 5 până la 20 de ferestruici şi pot fi acordate în: *do, re, mi, fa, sol* etc. Spre exemplu, la instrumentul diatonic cu 10 ferestruici, acordat în *fa* major este posibilă formarea scării muzicale (sunete notate cu semnul "V" se emit prin expirare, iar cele cu "∩" - prin inspirare) [vezi: *Anexa I*, ex., 31].

La unele instrumente complexe cu ferestruici duble, sunetele sunt dublate la octavă [vezi: *Anexa I*, ex., 32].

"Dispunerea sunetelor în acest mod este legată de necesităţile de acompaniament. Suflând concomitent în trei găuri succesive se pot obţine acorduri de tonică, dominantă, treapta a II-a şi treapta a VII-a" [N. Gâscă, 19, p. 178].

Astfel, muzicuţa este nu numai un instrument solistic, ci şi acompaniamentic. Anume din necesitatea de a interpreta la muzicuţă orice melodie, în orice tonalitate, au fost confecţionate instrumente cu scară muzicală cromatică. Acest lucru este realizat prin montarea unei bare metalice mobile la instrumentul diatonic (în *do*).

Bara, străpunsă prin toate ferestruicile din partea inferioară şi superioară, în poziţia iniţială (de repaus) sunt deschise ferestruicile inferioare şi superioare şi are loc emiterea sunetelor gamei *do diez* major (sunetele cu bemoli se interpretează inarmonic).

O largă răspândire au muzicuţele cromatice cu 12 ferestruice, cu o întindere de circa 3 octave.

În practicile folclorice din Moldova sunt utilizate tipurile de muzicuţe diatonice şi cromatice. În ţările Europei Occidentale, Americii Latine se utilizează instrumente orchestrale: *prime, secunde* şi *bas*. Muzicuţa *prima* îndeplineşte funcţia melodică, iar celelalte instrumente – funcţia acompaniamentică şi a basului.

Instrumentele grupei acompaniamentice, diatonice, cu ferestruicile de dimensiuni mai mici, sunt grupate câte şase, unde fiecare grup reprezintă o scară diatonică într-o altă tonalitate pentru emiterea acordului de tonică sau al septimei de dominantă.

Muzicuţa bas, acordată în registrul grav, obţine sonoritate doar prin suflare. La ea se emit, de obicei, 6 sunete, repartizate din cvintă în cvintă [vezi: *Anexa I,* ex., 33].

Notarea se face în cheia de violină, cu excepţia muzicuţei bas, care se notează, respectiv, în cheia basului.

Posibilităţile tehnice ale muzicuţei diatonice sunt reduse, fiind restrânse în diapazonul unei game şi acordajul de tonică şi dominantă.

Muzicuţa cromatică, dimpotrivă, dispune de mult mai mari avantaje melodice, care ţin, în primul rând, de momentele expresive specifice.

Vibrato este realizat prin închiderea şi deschiderea cu falanga mâinii drepte a cutiei de rezonanţă, din partea inferioară a instrumentului.

Tremolo se realizează aidoma sunetului de mandolină, este obţinut prin repetarea rapidă a sunetelor.

Glissando diatonic este asemănător cu cel al naiului, realizat prin lunecarea buzelor pe tot întinsul ferestruicilor.

Tehnica de execuţie la muzicuţă nu prezintă careva dificultăţi şi nu cere o pregătire muzicală specială din partea interpretului. În timpul executării instrumentul se ţine între degetul mare şi palma mâinii stângi, cu mâna dreaptă sub cea stângă, formând astfel o cutie de rezonanţă auxiliară.

Utilizarea şi repertoriul.

Muzicuţa s-a înscris destul de agil în muzica populară. La ea interpretează orice suflare, de la mic la mare.

Instrumentul îl găsim în mâinile copiilor, tineretului şi vârstnicilor, care cântă de dragul sufletului sau, chiar pregătind un program de melodii folclorice pentru a evolua la festivalurile cu genericul "La vatra horelor". O secvenţă de acest fel ne parvine de la festivalul din iunie 1998, din Cantemir. Tudor Podgoreţ, din satul Antoneşti, a interpretat cu mare succes melodii populare la muzicuţă. Tudor Podgoreţ a învăţat să cânte la muzicuţe pe când era la armată şi de atunci, deja circa 40 de ani, nici pentru o zi nu se desparte de instrumentul, vorba lui, "de suflet".



***Figura 56.* Interpret la muzicuţă**

Un interpret pasionat la muzicuţă este Dumitru Doina (originar din Mărăndeni, jud. Bălţi, născut la 1926, stabilit la Răuţel). A interpretat cu mare iscusinţă o polcă şi un vals vechi la conferinţa consacrată a 170 de ani de la naşterea acordeonului, care s-a desfăşurat la Universitatea de Stat "Alecu Russo", Bălţi (19-20 mai 1999).

4.7.3. A r m o n i c a

It.: organetto, organino; germ.: Harmonica; engl.: concertina;
lat.: harmonicus; rus.: garmonika, garmoşka

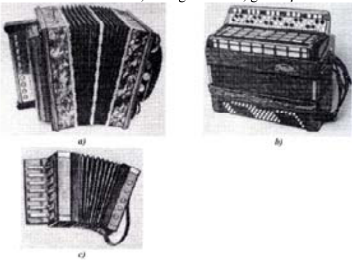


***Figura 57.* Armonici**
a) armonică diatonică cu butoane, manuală;
b) armonică cromatică cu butoane, manuală;
c) armonică diatonică, cu clape şi butoane, manuală.

Istoricul.

Armonica este cuvânt de origine greacă *armonicus*, cu sensul de armonie, armonios, cu care sunt numite instrumentele la care sursa de emitere a sunetului este ancia metalică (orga chineză[1], fis armonia[2]) sau instrumentele la care pentru fiecare sunet există o sursă independentă (plăcile din lemn ale xilofonului, plăcile metalice ale tubofonului, corzile dublate şi triplate ale pianului), sunetul numit armonic[3] (armonice).

Până în ziua de azi sunt cunoscute trei feluri de armonici: *manuale* (inclusiv: concertina[4], acordeonul); *cu pedale* (fisarmoniul); de gură, *labiale* (orga chineză, muzicuţa).

Predecesorul armonicii, instrument cu ancii puse în vibraţie de la acţionarea aerului comprimat din burduf cu ajutorul mâinii, este jucăria sonoră prototipică armonicii, inventată de către acordatorul de orgi şi piane berlinezul Friedrich Buschman la 1822 [vezi: Capitolul "Muzicuţa"].

La armonica lui Buschman mecanismul de suflare nu era prevăzut cu o anumită claviatură pentru degete, ci doar cu nişte inele, cârlige, care îndestulau necesităţile de acordare. Ideea modernizării organului sonor cu ancii şi burduf a fost preluată, un an mai târziu, de meşterul vienez de orgi Kirill Damian. Acesta modernizează armonica lui Buschman instalând 5 butoane pentru mâna dreaptă şi 2 butoane pentru mâna stângă. Astfel ia naştere prima armonică manuală, instrument nou, patentat la 25 mai 1829 cu numirea de *acordeon*[5].

Primele tipuri de armonici confecţionate de K.Damian şi fiii săi aveau de la 5 până la 10 butoane pe claviatura dreaptă şi 2-4 pe claviatura stângă (unul pentru bas, altul pentru acord sau două pentru bas şi două pentru acorduri formate). La o mişcare de extindere a burdufului erau produse unele înălţimi de sunet, iar la mişcarea opusă (de comprimare) – alte înălţimi de sunete. De aici, armonicile cu acordaj alternativ au fost numite "germanca" (nemţească), "vienka" (vieneză).

Armonicile lui Damian s-u răspândit fulgerător prin toate ţările Europei. Se spune că în vara anului 1830 la iarmarocul din Nijnii Novgorod (Rusia) meşterul de arme din Tula Ivan Sizov a procurat o armonică adusă din străinătate. Instrumentul i-a pasionat pe meşterii-făurari, care, nu peste mult timp, au pus pe picior larg fabricarea armonicii "Tula". Acest instrument capătă o amploare imprevizibilă în rândul populaţiei de pe întinsul întregii Rusii şi departe de hotarele acesteia. Confecţionarea armonicii a fost preluată de meşterii din oraşele Saratov, Cerepoveţ, Eleţk, Veatsk ş. a.

Toate armonicile de tip german ("vienka") şi rusesc ("hromca") aveau neajunsuri considerabile atât în vederea interpretării melodiilor, cât şi a acompaniamentului la mâna stângă. Instrumentul nu era în stare să satisfacă exigenţele melosului popular.

Armurierii din Tula au căutat să modifice armonica, mărind numărul butoanelor la claviatura dreaptă până la 22 (13 sunete naturale şi 9 cromatice); la claviatura stângă - trei butoane pentru başi, trei butoane pentru acorduri majore şi două butoane pentru acorduri minore. Armonicile cu clape pentru sunetele diatonice erau situate într-un rând, iar între ele erau plasate toate clapele sunetelor cromatice de culoare neagră.

În partea internă a camerelor de rezonanţă erau situate supapele care închideau ermetic deschizăturile vocilor (anciilor).

Armonica de tipul lui N. Beloborodov, modificată de L. Ciulkov (1878) era trisonică, unde două sunete erau acordate în unison, iar al treilea suna la o octavă inferioară. Başii, la fel, erau dublaţi la interval de octavă, aranjaţi în varianta de două voci. Acordurile acompaniamentice au rămas a fi monovocale. Calea ulterioară de modernizare a tipului

[1] *Orgă chineză* de gură, şăn, în formă de ceaşcă şi 17 tuburi verticale din bambus sau metal, prevăzute cu ancii şi muştiuc pentru suflarea aerului în tuburi. Instrumentul a fost cunoscut deja în sec. 11-6 î. Hr., utilizat şi la alte popoare asiatice ca instrument polifonic pentru acompaniere şi interpretare în ansamblu.

[2] *Fis armoniul* (grec fis – foale, burduf şi armoniul – armonia; echiv. germ.: Harmonium – armonium), instrument pneumatic cu clape. Sunetul se produce de la vibraţia anciei metalice acţionată de aerul comprimat din burduful pus în mişcare cu ajutorul mecanismului de pedale pentru picioarele executantului. Ambitusul este de până la 5 octave, la exterior se aseamănă cu pianul. Instrumentul a fost inventat de francezul G.J. Grenie (1810), iar numirea a fost dată de vienezul A. Hekli (1818), nu cu mult înainte de inventarea armonicii lui K. Damian, patentată la 15 mai 1829 cu numirea de *acordeon*.

[3] *Armonic* (e), sunetele sau aşa numiţii obertoni (germ.: Oberton – ton înalt, sunet acut), sunete complementare care fac parte din spectrul sunetului fundamental şi sună mai sus şi simultan cu acestea prin vibraţia jumătăţilor, treimilor, pătrimilor corpului sonor (struna, coloana de aer din tub ş. a.)

[4] *Concertina* (it.: concertina), instrument pneumatic, manual cu ancii, butoane şi burduf. A fost construit în 1844 de fizicianul englez C. Uytston. Există tipurile: germană, engleză şi familia de instrumente: soprano, alto, tenor, bas.

[5] *Acordeon* (fr.: accordeon; germ.: Akkordeon), numire dată de meşterul K. Damian primei sale armonici, probabil din motivul că la acest instrument pentru claviatura stângă erau prevăzute butoane pentru acompaniament armonic formate din trei sunete acordate.

armonicii ruseşti (Beloborodov) a fost totalmente supusă scopului de a îmbunătăţi posibilităţile sonore şi calităţile timbrale.

Pe arena muzicală, la începutul secolului al XX-lea apar armonicile cromatice cu trei rânduri de butoane la claviatura dreaptă, numite *baiane*[6], în cinstea cântăreţului vestit din Rusia veche cu numele Baian (Boian). Însă numirea instrumentului nu reflectă felul de emitere a sunetului. În realitate şi armonica diatonică cu butoane, cromatică cu clape şi baianul – armonică cromatică cu 3, 4, 5 rânduri de butoane pe claviatura dreaptă – sunt aceleaşi acordeoane, deoarece la toate aceste instrumente pe claviatura stângă sunt prevăzute butoane pentru acorduri formate, fapt care a şi determinat iniţial denumirea familiei de instrumente cu ancii şi burduf.

Nu după mult timp armonica rusească a fost adusă de negustori în oraşele şi satele Moldovei. La sfârşitul secolului l XIX-lea de aceste instrumente puteau face rost doar negustorii şi familiile de nobili. La armonică se cânta, de regulă, la auz, fără note, melodii de dans şi melodii vocale cu rol acompaniamentic (pentru dublarea melodiei vocale şi suportul armonic la claviatura stângă).

În anii '20 ai secolului al XX-lea multe armonici au fost aduse în republică datorită sosirii intelectualilor, muncitorilor, mecanizatorilor din Rusia şi din alte ţări. Astfel, la oraş majoritatea nunţilor, cumătriilor, serbărilor obşteşti erau petrecute în compania armonicii. În anii interbelici şi postbelici multe instrumente cromatice au fost aduse în ţară de foştii

[6] În 1905-1907 Piotr Sterligov construieşte o armonică de concert. Butonaşele de la claviatura dreaptă sunt aranjate în trei rânduri de bază şi rândul al patrulea de rezervă, prevăzut pentru dublarea rândului al treilea (rândurile se numără începând cu cel din partea burdufului spre marginea grifurii). Scara sonoră avea circa 5 octave. Claviatura stângă avea două rânduri verticale de başi dublaţi la intervale de octavă şi trei rânduri de acorduri formate pentru suportul acompaniamentului armonic cu funcţie majoră, minoră şi septacord. În anul 1929 P. Sterligov modifică claviatura stângă cu funcţia de: başi şi acorduri formte; başi şi claviatură selectivă.

Tipul de armonică cromatică Baianul lui P. Sterligov (3 rânduri de butoane la claviatura dreaptă şi 2 rânduri de başi, 3 rânduri de butoane pentru acordurile formate la claviatura stângă), confecţionate la firmele: "Melodia" (Tula, Petersburg, Kirov); „Baian" (Tula, Jitomir, Rostov); „Tembr" (Vologda) şi tipurile orchestrale: piccolo, soprano, alto, tenor, bariton, bas, contra bas erau vehiculate în Moldova ca instrumente de studiu academic din instituţiile de învăţământ muzical şi pedagogic cu profil muzical, cursurile de baianişti cu termen de 10 luni la Chişinău şi Bălţi (1950-1970); în formaţiile de artişti amatori. Printre acordeonişti (baianişti), interpreţi şi profesori recunoscuţi evidenţiem: Ivan Paniţki (Rusia), Nicolai Rizoli (Ucraina), Oleg Sosnovski, Valentin Zagumionov, Vladimir Ostricov (Moldova). Spre anii '80 ai sec. al XX-lea instrumentul este restrâns de către confraţii săi: acordeonul modern politimbal, cu butoane şi cel cu clape de firme europene.

militari, întorşi la vatră. Printre primii interpreţi la armonică din Moldova pot fi numiţi: **Vladimir Arcan** (02.02.1915, Chişinău-20,IV.1972), care, iniţial, a învăţat să cânte la armonică la auz, iar mai târziu a studiat la acordeon, devenind un interpret recunoscut; **Iziaslav Birbraier** (04.11.1908, Odesa - 13.03.1994), din fragedă copilărie a deprins arta de interpretare la auz la armonică de la marinarii din localitate. Mai târziu devine maestru de acordeon, semnează circa 500 de orchestraţii pentru ansambluri instrumentale şi acordeon. A pregătit o pleiadă de muzicanţi-acordeonişti: B. Serdiuk, A. Timofeev, O. Sosnovski, V. Ostrikov, V. Zagumionov, V. Şarov, D. Chiroşcă etc.

Ergologia.

Armonica formează un tip de instrumente, la care sunetul se produce de la vibraţia anciei metalice, nituite la un capăt pe plăci metalice speciale şi acţionate de aerul comprimat din burduf la deschiderea supapei respective. Din această familie fac parte armonica, muzicuţa şi acordeonul.

Accesorii principali ai armonicii sunt: claviatura dreaptă cu un rând sau două rânduri de butoane sau clape (la instrumentele diatonice) şi 3, 4, 5 rânduri de butoane sau clape (la instrumentul cromatic acordeon); claviatura stângă cu butoane pentru başi şi acorduri majore, minore; burduful, cureaua dreaptă şi stângă; supapele, rezonatoarele şi plăcile pe care sunt nituite la un capăt anciile sonore (situate în partea interioară a instrumentului); corpul instrumentului din dreapta şi corpul din stânga; grifura pentru claviatura dreaptă şi claviatura stângă.

Corpul (drept şi stâng) şi grifurile sunt confecţionate din lemn de fag sau brad, poleite cu lac de diferite culori. Burduful, format din 14-15 pliuri, este confecţionat din electro-carton încleiat pe dinafară cu ţesătură, de regulă, din mătase, la colţuri ferecat cu unghiuri din metal nichelat. Pe grifura dreaptă sunt situate butoanele pentru sunetele melodice (în partea superioară – sunetele grave, iar în parte inferioară – cele acute). Pârghiile care unesc butoanele cu supapele sunt confecţionate din metal uşor, dar rezistent la corozie. În partea inferioară a corpului stâng există un sistem mecanic de pârghii drepte prevăzute cu cârlige care acţionează concomitent 2-3 supape ale başilor sau sunetelor unui acord.

Rezonatoarele (trei la armonica "hromka") şi plăcile cu ancii sunt situate pe peretele opus al găurilor pentru supape.

Rezonatorul este alcătuit din: 1) camera de rezonanţă; 2) priza; 3) placa pe care se fixează ancia; 4) ancia; 5) supapă pentru deschizătura anciei, din partea opusă [vezi: *fig.* 54].

În dependență de aceea câte ancii, acordate în unison, sunt prevăzute pentru un sunet din scara muzicală a armonicii, instrumentele pot fi: cu două, cu trei şi patru ancii (voci, coruri).

Plăcile pot fi făcute din bucăți mici, pe care sunt nituite ancii, în număr nu mi mult de două şi acordate în unison (coruri); secțiuni, pe care sunt instalate mai multe ancii pentru un grup de sunete; monolite, pe care sunt instalate toate sau o parte din anciile melodice.

Rezonatoarele servesc drept camere de rezonanță şi ca suport pentru fixarea plăcilor cu cuie mici şi pavate împrejur cu ceară (parafină). Numărul de plăci folosite la acel sau alt tip de instrumente îl surprindem din *Tabelul 4*.

Tabelul 4. Numărul plăcilor la diverse tipuri de armonici

Tipul instrumentului	Numărul plăcilor	Tipul instrumentului	Numărul plăcilor
23 x 12-II	74	25 x 25-III	119
25 x 25-II	86	25 x 25-III	121
25 x 25-III	109	25 x 25-IV	144
25 x 25-III	111		

Rezonatoarele se fac din lemn tare şi se împart în: melodice, pentru başi şi acorduri. Rezonatorul melodic este prevăzut cu camere de intrare, numărul cărora poate varia de la două până la şase, în dependență de tipul instrumentului.

Despre tablatura şi scara melodică a başilor şi acordurilor la armonica *hromca* şi *vienka* [vezi: *Anexa III*, fig. 8 a, b].

Posibilitățile sonore.

Armonicile se mai divizează în două grupe:

1) La care de la deschiderea şi închiderea burdufului sunetul fundamental şi armonicii rămân a fi de aceeaşi înălțime. Acest grup de instrumente poartă numirea de *hromka*.

2) Care la deschiderea burdufului produc o înălțime de sunet, iar la închidere – altă înălțime. Acest grup de armonici poartă numirea țării unde au fost inventate – *vienka* (vieneze).

Acordajul armonicii, de regulă, este diatonic. Notele se scriu în cheia de violină pentru claviatura dreaptă, şi în cheia de bas, pentru claviatura stângă.

Scara claviaturii melodice cuprinde circa trei octave (vezi: *Tabelul 5*).

Tabelul 5. Ambitusul claviaturii melodice la diferite tipuri de armonici[7]

Butoane sau clape la mâna dreaptă	Butoane la mâna stângă	Numărul corurilor	Ambitusul	Frecvența vibrațiilor pentru sunetele mărginare (Hz)
23	12	II	*La* octava mică – *fa diez* octava a treia	220……….1480
25	25	II	*Sol* octava mică – *sol* octava a treia	196……….1568
25	25	III	*Sol* octava mică – *sol* octava a treia	196……….1568
25	25	IV	*Fa* octava mică – *fa* octava a treia	174,6…….1396,9
Vienca, 23	12		*Sol diez* octava mică – *fa diez* octava a treia	207,6…….1661,2

Registrele şi timbrul.

La instrumentele familiei de armonici (armonica diatonică, cromatică, acordeonul) de la apăsarea unui butonaş sau a unei clape pot fi acționate de la 2 până la 5 ancii.

După felul de acordare anciile se constată: a) acordate la frecvența tonului fundamental; b) acordate cu revărsare, deoarece se acordează cu 2-4 Hz mai sus sau mai jos decât tonul fundamental; c) de octavă, deoarece sunt acordate la interval de octavă inferioară; d) piccolo, acordate la interval de octavă superioară; e) de cvintă, acordate la un interval de cvintă mai sus decât acordajul real.

Combinările de acționare a anciilor pot fi diferite, iar numărul lor depinde de numărul sonorităților concomitente în urma apăsării unui buton (clapă) (vezi: *Tabelul 6*).

[7] După L. Kuznețov, 26, p. 239.

Tabelul 6. Numărul anciilor ce sună concomitent[8]

Tipul de instrumente	Numărul anciilor	Acordate	Acordate cu revărsare	De octavă	Piccolo	De cvintă
Baian	2	2	-	-	-	-
Acordeon	2	1	1	-	-	-
Armonică	2	1	1	-	-	-
Baian	3	1	-	1	1	-
Baian	3	2	-	1	-	-
Baian	3	2	-	-	1	-
Acordeon	3	1	1	1	-	-
Armonică	3	1	1	1	-	-
Armonică	3	1	1	-	1	-
Baian	4	2	-	1	1	-
Acordeon	4	1	1	1	1	-
Armonică	4	1	1	1	1	-
Baian	5	2	-	1	1	1
Baian	5	3	-	1	1	-
Acordeon	5	1	1	1	1	1

Utilizarea combinărilor de acţionare a anciilor poartă numirea de *registre*, realizate cu ajutorul mecanismului de clape, pârghii şi rastre care deschid şi închid ferestruicile camerelor de intrare a aerului în camerele de rezonanţă, prevăzute pentru anciile sonore.

Modalităţi de articulare. În afară de aceea că la armonică există acorduri stabilite la claviatura stângă, la claviatura dreaptă la fel este posibilă formarea acordurilor în mod selectiv. Astfel, armonica cu mare eficienţă îndeplineşte funcţia solistică şi acompniamentică.

Nuanţarea la armonică cunoaşte un *piano* maxim şi un *forte*, care face ca instrumentul să fie auzit, la aer liber, la distanţe considerabile.

Legato este realizat prin mişcarea uniformă a burdufului şi trecerea lină a degetelor de la un buton (clapă) la altul.

Staccato se efectuează prin mişcarea relativ intensivă a burdufului şi lovirea energică a butoanelor (clapelor) cu degetul sau cu toată falanga (echiv.: *pizzicato*).

Non legato reprezintă modul de executare a fiecărei note aparte, prin ridicarea şi apăsarea succesivă a butoanelor.

[8] După L. Kuzneţov.

Glissando se realizează prin lunecarea degetului pe claviatură (în ascendenţă sau descendenţă).

Marcato reprezintă modul de executare accentuată a fiecărui sunet sau fiecărui acord cu burduful.

Detache reprezintă schimbarea ritmică alternativă a burdufului pe o notă sau pe un acord. Se notează prin semnele de deschidere şi închidere (┘ └).

Trilul, *mordentul*, *grupetto* se interpretează ca la alte instrumente cu claviatură.

Utilizarea şi repertoriul.

Fiind un instrument polifonic, armonica destul de reuşit îndeplineşte funcţia de instrument solistic şi acompaniamentic.

Anume faptul că armonica interpretează melodia şi se autoacompaniază a făcut ca acest instrument să găsească o largă arie de utilizare în rândul maselor largi. Odinioară instrumentul era solicitat la majoritatea serbărilor, petrecerilor, pe scenele căminelor culturale, în clasele şcolilor, în rândul militarilor, formaţiilor colective şi amatorilor particulari.

Armonica, fiind un instrument portabil permite a fi utilizat în orice condiţii şi să se execute la el stând în picioare, din mers, călare pe cal etc.

Repertoriul armonicii este destul de divers, începând cu interpretarea melodiilor simple, monodice şi terminând cu marşurile, temele cu variaţiuni sau rondo. Totuşi, principalul repertoriu al armonicii îl formează melodiile populare, dansurile şi cântecele de dor, de joc etc.

Ultimii douăzeci de ani armonica găseşte o aplicare tot mai îngustă, fiind solicitată doar de interpreţii amatori din localităţile cu populaţie rusofonă din satele transnistrene (Camenca, Râbniţa, Tiraspol) şi unele localităţi cu populaţie densă de ucraineni de pe teritoriul Basarabiei (Glodeni, Ungheni, Floreşti, Briceni, Otaci etc.).

Utilizarea tot mai rară a armonicii în ultimul timp poate fi explicată prin creşterea popularităţii şi extinderii în viaţa muzicală a instrumentului înrudit – acordeonul contemporan cu claviatură cromatică, registre şi posibilităţi interpretative universale.

4.7.4. A c o r d e o n u l

Fr.: accordeon; germ.: Akkordeon; engl.: acordion; span.: acordeon; grec.: akorntăon; rus.: akordeon



a)



b)

Figura 58. **Acordeon**

a) acordeon politimbral, cu butoane; b) acordeon politimbral, cu clape

Istoricul.

Acordeonul, instrument aerofon cu ancii şi burduf, fără îndoială, s-a învrednicit de o faimă internaţională, încadrându-se în viaţa muzicală a mai multor popoare din secolul al XIX-XX-lea.

Faimosul instrument a luat naştere în mâinile iscusitului reparator şi acordator de orgi, austriacul Kirill Damian la 25 mai 1829. Conform istoricilor, la 6 mai 1829 Damian a înaintat în organele respective cerere pentru a obţine patentă la noua sa invenţie, instrumentul muzical, făcut din două cutii dreptunghiulare unite cu un burduf, dintre care, pe cea din partea dreaptă erau 5 butoane, iar cea strângă 2 butoane. De la apăsarea fiecărui buton şi întinderea burdufului erau produse sonorităţi acordice plăcute. După 19 zile de la data înaintării cererii sale K.Damian obţine breveta pentru noul instrument, botezat la iniţiativa inventatorului cu numirea de *acordeon*. Este greu de presupus ce fel de soartă i-a prezis noului instrument însuşi meşterul, care iniţial vedea în acordeonul incipient o sursă de asigurare materială.

Calea evoluţiei acordeonului, de aici înainte, cunoaşte două direcţii: una se reduce la confecţionarea pe scară largă a armonicii diatonice şi cromatice de meşterii ruşi din oraşul Tula şi alte localităţi ale Rusiei; alta se reduce la confecţionarea şi modernizarea acordeonului cu clape (butoane) la claviatura dreaptă şi butoane pentru başi şi acorduri la claviatura stângă. De această direcţie se preocupă, începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, firmele europene, care în majoritate poartă şi numele fondatorilor săi: Mathias Hohner, Weltmeister[9] (Germania); Mario

[9] *Weltmeister* – meşter mondial.

Dallape, Pablo Soprani, Silvio Scandalli (Italia); în perioada de după al doilea război mondial la firmele iniţiale se adaugă: Klingenthal (Germania); Orfeu (Poltava); Accord (Kaluga); Krasnâi partizan (Petersburg); Jupiter, Russia, Appassionata (Moskova); Levşa (Tula).

Acordeonul, în forma cunoscută la ziua de azi, a fost desăvârşit, în linii mari, spre sfârşitul anilor '20 ai secolului al XX-lea.

În Moldova acordeonul pătrunde prin anii '40 ai secolului trecut, la început ca instrument acompaniamentic în ansamblurile instrumentale din restaurantele orăşeneşti, apoi ca instrument popular de o arie de utilizare imprevizibilă.

Ergologia, registrele şi timbrurile.

Acordeonul este instrument muzical popular, manual, portabil, aerofon, cu ancii şi burduf, cu clape sau butoane la claviatura dreaptă şi butoane pentru başi şi acorduri sau claviatură selectivă, la claviatura stângă, prevăzut cu mecanism pentru variere a registrelor la ambele claviaturi, de tipul armonicii.

Elementele constructive ale acordeonului, felul de emitere a sunetului, în genere, sunt identice cu cele ale armonicii. Totuşi, există anumite particularităţi, care îi atribuie acordeonului calităţi sonore deosebite. Astfel, de la apăsarea unei clape de pe claviatura dreaptă sunt acţionate concomitent (cu ajutorul aerului din burduf) de la 3 până la 5 ancii, dintre care una este acordată, de regulă, cu revărsare (cu diferenţă de câţiva Hz faţă de anciile corului).

Acordajul anciilor cu revărsare se realizează în baza etaloanelor de ancii de pe plăci şi fixate pe rezonatoare sau la auz de către meşterii experimentaţi. Frecvenţele de la tonurile inferioare ale melodiei spre cele superioare treptat sunt schimbate cu tendinţă de majorare (de la 0,1 până la 0,6 Hz).

Anciile de pe plăcile rezonatoarelor de la claviatura stângă, de obicei, nu se acordează cu revărsare.

La claviatura dreaptă a acordeoanelor confecţionate în serie de tipul Weltmeister *Consona*, *Stella*, *Cantus* etc. (41 x 120); *Weltmeister*, *Barcarolle* cu butoane (46 x 120) sunt prevăzute cu patru rezonatoare pentru claviatura dreaptă şi două pentru cea stângă.

O supapă acţionată de o pârghie legată cu o clapă sau un buton de la claviatura dreaptă deschide concomitent patru camere de intrare în camerele de rezonanţă. Astfel, asemenea tipuri de instrumente sunt calificate drept *acordeoane cu patru voci*.

Cu scopul de a modela timbrul sonorităţii acordeonice, cele patru ancii (voci) sunt acordate în următoarele stări sonore: a) de acordaj la

tonul fundamental; b) de acordaj cu revărsare; c) de acordaj la o octavă inferioară; la o octavă superioară (piccolo). Combinările anciilor se realizează cu ajutorul dispozitivelor care deschid sau închid ferestruicile pentru camerele de intrare, unite cu clapele de registre, formând următoarele combinări sonore:

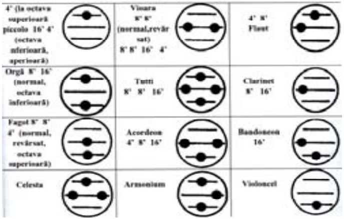


Figura 59. **Registre**

Pentru claviatura stângă sunt prevăzute trei sau cinci registre cu combinările de acordaj a corurilor sonore (vocilor) în unison, la octava inferioară şi octava superioară, fără revărsare. Timbrul instrumentului mai depinde de materialul din care sunt confecţionate plăcile pentru fixarea anciilor (cupru, aluminiu sau alte aliaje), dimensiunile camerelor de intrare, camerelor de rezonanţă. Spre exemplu, există acordeoane cu aşa numite camere de refracţie, auxiliare, care îmbogăţesc simţitor timbrul claviaturii melodice şi acompaniamentice.

Claviatura dreaptă constă dintr-un şir de clape de culoare albă şi neagră, asemănătoare cu claviatura pianului. Sunetele grave încep de la partea de sus a instrumentului cu întinderea: de la *fa* octava mică până la *sol* sau *la* octava a treia.

La acordeoanele cu butoane (Weltmeister, Barcarolle, Accord), aranjate în cinci rânduri verticale diapazonul cuprinde: *do* octava mică – *la* octava a treia.

Pe partea din faţă a instrumentului, în vecinătate cu claviatura dreaptă/stângă sunt aranjate clapele de registre cu indicaţiile calificativului registrului respectiv. Apăsarea unui registru scoate din regim registrul precedent. Se interzice a apăsa simultan două registre. Pe corpul drept al instrumentului sunt instalate două curele, care, fiind îmbrăcate peste umerii executantului, servesc drept suport al instrumentului.

Claviatura stângă constă din 5-6 rînduri de butoane verticale şi 20 de rânduri orizontale. Primele două rânduri de butoane (dacă numărăm dinspre burduf) sunt ale başilor, care vertical au relaţii de cvintă (mişcare în sus) şi relaţii de cvartă (mişcare în jos). Fiecare bas, de regulă, este alcătuit din ptru voci (ancii), două fiind acordate în unison şi două - la intervale de octavă superioară şi inferioară. Toţi başii sunt aranjaţi în limitele *sol* şi *fa diez.*

Butoanele din rândurile 3, 4, 5 şi 6 sunt, respectiv, prevăzute pentru acordurile: majore, minore, septacordului de dominantă, septacordului micşorat. Fiecare acord este aranjat pe rândul orizontal, în aşa fel ca să corespundă cu tonul fundamental al basului. Toate acordurile sunt formate din trei sunete, unde fiecare sunet este dublat cu două ancii acordate în unison şi nu depăşesc diapazonul dintre *sol* octava mică şi *fa diez* octava întâi.

Acordurile sunt în stare directă sau răsturnată [vezi: *Anexa I*, ex., 34].

Notarea sunetelor la acordeon se face pe două portative unite prin acoladă, în cheia de violină se scriu notele pentru claviatura dreaptă, iar în cheia de bas se scriu notele pentru claviatura stângă. Deseori, de asupra acordurilor este scris şi cifrajul: 5/3, 6/4, 7, 5/3.

În formaţiile de muzică populară acordeonul are rolul de suport acompaniamentic şi acordurile se scriu în partitură prin litere şi cifre. G5/3; C6/4; C6/4; D7, D7; G5/3.

Registrele se scriu la începutul frazelor, perioadelor, partidelor muzicale, în partea de sus a primului portativ cu semnele respective [vezi: *fig*. 59].

Pe corpul stâng, partea opusă a burdufului este fixată o curea din piele pentru a îmbrăca mâna stângă şi a trage burduful. Pe partea superioară a corpului este un mecanism pentru a stabili sau a strânge cureaua, în dependenţă de configuraţia mâinii stângi a executantului. Tot pe corpul stâng, în partea de sus, pentru degetul mare este prevăzut un buton cu supapă pentru eliminarea aerului din burduf, în caz de necesitate.

Posibilităţile sonore ale acordeonului sunt de o amploare excepţională.

Nuanţele minime şi maxime sunt accesibile pentru acordeon în toate registrele.

În literatura pentru acordeon, deocamdată, nu sunt unificate toate accentele caracteristice, acestea fiind preluate de la alte instrumente şi realizate în conformitate cu particularităţile instrumentului.

Legato, modalitate bazată pe emiterea lină a sunetelor, trecerea de la un sunet la altul fără smucire şi atac al mâinii sau butonului. Degetul care apasă clapa trebuie să coboare pe ea gingaş. La interpretarea legato trebuie de exclus la maximum procedeul de digitaţie încrucişată.

Non legato, procedeu contrar celui de executare legato, deoarece se realizează prin apăsarea în mod separat al fiecărui clape. Mişcarea burdufului rămâne a fi uniformă. Uneori este implicată şi mişcarea falangei, pentru a face sunetul mai mustos.

Staccato digital se realizează ca la armonică, pian şi alte instrumente cu claviatură, adică prin lovirea şi retragerea energică a degetului de pe clapă, aidoma acţiunii ciocănitoarei. Burduful trebuie întins în continuu, fără întreruperi. Realizarea staccato la claviatura stângă este mai dificilă. Sonoritatea optimă se obţine prin sublinierea uşoară a fiecărui sunet cu lovitură hotărâtă a degetului, fără a smuci burduful.

Staccato cu falanga se realizează numai la claviatura dreaptă, utilizat fiind, mai ales pentru executarea consonanţelor de octavă şi acordurilor.

Staccato accentuat se execută prin loviturile degetelor în clape în îmbinare cu smuciturile burdufului. În textul de note acest procedeu se notează prin semnul „v v v" sau „▼▼▼". echiv.: *martele* (it.: "ciocănit").

Detache reprezintă executarea fiecărui sunet cu mişcări separate ale burdufului. Acest procedeu cere de la acordeonist o strictă coordonare a mişcării degetelor şi burdufului. În momentul schimbării burdufului degetul trebuie să fie extras de pe clapă. În textul de note procedeul se înseamnă prin semnele schimbării burdufului: „ ┘└ „.

Portamento presupune executarea neântreruptă a sunetelor melodice, însoţită de sublinierea fiecărui din ele. Se realizează prin atacul uşor al burdufului şi cu un avânt mai mare al degetului decât pentru executarea legato.

Tremolo pe o notă sau un acord se realizează prin mişcările scurte, alternative ale burdufului şi reţinerea degetelor pe clapa, clapele respective.

Tremolo triolat se realizează ca în cazul detache. Prima notă a grupei de triolet se execută la deschiderea burdufului (în partea de sus), a doua notă – la închiderea burdufului; a treia notă – la deschiderea burdufului ş. a. m. d.

Portato (cuv. it.: "purtat") se execută riguros exact ritmic, egal din punctul de vedere al dinamicii. Se notează cu liniuţe orizontale deasupra notei.

Spinato (cuv. it.: "neted"), mod de interpretare simplă, firească.

Sciollo (cuv. it.: "dezlegat"), mod de executare non legato, flexibilă şi agilă.

Marcato se realizează prin accentuarea fiecărui sunet (acord) cu burduful.

Glissando se efectuează prin lunecarea degetului pe claviatura clapelor în ascendenţă sau în descendenţă.

Trilul, apogiaturile, grupetto, mordentul se realizează la acordeon cu mare efect sonor, mai ales în melodiile folclorice.

Tipuri de instrumente.

Instrumentele cu ancii şi burduf se divizează în anumite tipuri conform parametrilor, cantitatea clapelor (butoanelor) de pe claviatura dreaptă şi claviatura stângă (ex., 26 x 32); numărul anciilor (vocilor) acordate la un ton (ex., II, III, IV etc.): cantitatea plăcilor pe care se fixează anciile (ex., 84, 126) etc.

Tabelul 7. Tipuri de acordeoane

Tipul instrumentului	Numărul vocilor	Cantitatea plăcilor	Tipul instrumentului	Numărul vocilor	Cantitatea plăcilor
26 x 32	II	84	37 x 96	II	171
26 x 45	III	126	41 x 120	III	171
34 x 80	III	150	41 x 120	III	183
34 x 80	III	162	41 x 120	IV	212
37 x 96	III	159	41 X 120	IV	224
			55 x 120	IV	268[10]

Există tipuri de instrumente *timbrale*, destinate pentru imitarea timbrurilor instrumentelor de suflat şi utilizate în ansambluri şi orchestre. Această categorie de acordeoane (cu clape sau butoane), de regulă, este prevăzută numai cu claviatura dreaptă. La aceste instrumente, spre deosebire de cele obişnuite, camerele de intrare şi rezonatoarele sunt mult mai masive, uneori prevăzute cu pavilioane, pentru amplificarea sunetului. De obicei, la deschiderea şi închiderea burdufului este acţionată o singură ancie de proporţii mai mari ca cele de la instrumentele obişnuite. Urmează să expunem lista instrumentelor nominalizate mai sus, în special, diapazonul şi particularităţile timbrale: 1) **acordeonul piccolo** (*sol* octava întâi – *sol* octava a patra), imită timbrul flautului picoolo, cu excepţia sonorităţii şuierătoare „flautato"; 2) **acordeonul flaut** (*mi* octava întâi – *mi*

[10] *Acordeon politimbral*, claviatura stângă fiind cu acorduri şi selectivă, la claviatura dreaptă cu butoane, confecţionat la comandă specială, face parte din seria de instrumente: *Russia, Appassionata , Levşa* ş. a.

octava a patra), imită timbrul cu pasajele flautului; 3) **acordeonul oboi** (*sol* octava mică – *mi* octava a treia), are o sonoritate cu revărsare, imită întocmai oboiul; 4) în **acordajul clarinetlui** (*mi* octava mică – *fa* octava a treia) acordeonul imită destul de reuşit registrul clarinetului în registrul de mijloc; 5) **acordeonul fagot** (*la diez* octava mare – *la diez* octava întâi), imită destul de reuşit fagotul în registrul grav; 6) **acordeonul trompetă** (*la diez* octava mică – *la diez* octava a doua) are asemănare cu timbrul trompetei, cu toate că sunetul este ţipător; 7) **acordeonul tubă** (*mi* contra octavă – *mi* octava mică) imită culoarea timbrală a tubei, însă sunetul este mai puţin mustos.

Ultimul timp sunt utilizate, mai ales în ansamblurile de estradă, instrumentele electrice de tipul "Fartisa synt-accordeon". Acest instrument reprezintă o adevărată orchestră. El imită timbrurie tuturor grupelor instrumentale: aerofone, cordofone şi de percuţie. La toate acestea, acordeonul electric produce diferite efecte sonore: *tremolo, vibrato, glissando* etc., deşi nu schimbă

Tehnica de execuţie.

Fiind un instrument complex, polifonic cu două claviaturi, acordeonul solicită interpretului o pregătire muzicală specială de un termen îndelungat, şi anume: şcoala de muzică pentru copii (5 ani), liceul de muzică/arte (3-4 ani), facultatea de profil muzical-artistic (3-5 ani, inclusiv, studiile de master). Există şi autodidacţi, care însuşesc deprinderile de interpretare la instrument în mod îndependent.

Poziţia acordeonului este următoarea: interpretul se aşează pe scaun, stabilind corpul inferior al instrumentului pe genunchi, îmbracă curelele din sectorul din dreapta, pe umeri, iar mâna stângă o bagă sub cureaua stângă. Mâna dreaptă se aşează pe claviatura respectivă cu degetele semiîndoiate, în aşa fel ca fiecare deget să poată apăsa orice clapă cu pernuţa, cu excepţia degetului mare, care apasă clapele cu partea laterală. Mâna stângă are o funcţie dublă: de conducere a burdufului şi de apăsare a butoanelor cu patru degete, deoarece degetul mare serveşte pentru echilibrarea mişcărilor în timpul schimbării direcţiei burdufului.

Emiterea sunetului prezintă unul dintre cele mai dificile acţiuni. Interpretul începe mişcarea burdufului cu forţa necesară (în dependenţă de nuanţele muzicale) şi, în acelaşi timp, dar nu mai devreme, apasă clapa sunetului, acordului respectiv. Clapele de pe claviatura dreaptă şi burduful de pe cea stângă se apasă complet, ca supapa (supapele) să deschidă deplin camerele de intrare a aerului în rezonatoare.

Burduful trebuie să fie în mişcare permanentă, fără staţionări. Schimbarea direcţiei de mişcare a burdufului trebuie să fie efectuată în mod concis, fără nici o tărăgănare şi doar la sfârşitul frazei muzicale sau în alte locuri, însă numai cu condiţia că la moment nu este apăsată nici o clapă (stare nulă). Dacă interpretarea a luat sfârşit, iar burduful a rămas deschis, eliminarea aerului se efectuează cu ajutorul butonului din preajma degetului mare de la mâna stângă. Clapele de registre de pe ambele claviaturi se apasă cu degetele mâinilor respective în locurile de cezuri, pauze, sfârşitul frazelor.

La acordeon se interpretează pe şezute, în picioare, în poziţie dreaptă.

La acordeon se execută atât cu ambele mâini concomitent, cât şi numai cu mâna dreaptă sau numai cu mâna stângă, în dependenţă de caz.

Utilizarea şi repertoriul.

Aşa s-a întâmplat că în trecut acordeonul păşea vioi pe făgaşul muzical şi se împământenea în practicile muzicale populare mai degrabă decât formarea repertoriului propriu instrumentului. Treceau anii, iar acordeonul deloc nu se gena că nu are un repertoriu al său, ci, dimpotrivă, el cu o deosebită eficienţă acompania soliştii vocali, însoţea prin melodiile temperamentice colectivele de dansatori, se încadra în componenţa diverselor ansambluri şi orchestre cu funcţie solistică sau acompaniamentică, se manifesta cu succes ca instrument independent. Pentru acest instrument polifonic, de fapt, nici nu se impunea stringent problema propriului repertoriu, deoarece la el reuşit puteau fi interpretate polifoniile lui Bach, rapsodiile lui Lizt, uverturile lui Bizet, Mozart, Verdi, valsurile şi polcile lui Strauss; lucrările de virtuozitate de tipul: *Zborul cărăbuşului* de N.Rimski-Korsakov; *Hora primăverii* de G. Dinicu; piesele de divertisment şi melodiile populare.

Totuşi, spre anii '40 ai secolului al XX-lea în ţările spaţiului european începe etapa de căutări şi probe în vederea iniţierii repertoriului acordeonistic.

Astfel, iau naştere lucrări de formă amplă (Sonata *si minor* şi Concertul nr. 1 de N. Ceaikin; Suita de A. Holminov şi Concertul de I. Şişakov), sonate şi piese de concert semnate de N. Rizoli şi I. Iaşkevici; aranjamente ale melodiilor folclorice realizate de interpreţii-acordeonişti: N. Radu, M. Budală, F. Lambru, V. Udilă, V. Radu, I. Birbraier, D. Gheorghiţă, S. Onofrei, V. Ostricov, P. Neamţu, E. Croitoru, V. Zagumionov, M. Bătrânu); melodii de estradă şi de divertisment, semnate de compozitorii: E. Doga, V. Amihalachioaie, M. Bone, L. Seij ş. a.).

Reieşind din repertoriul divers al acordeonului, este uşor a constata aria de utilizare a instrumentului. Acordeonul are o largă utilizare în şcolile de muzică pentru copii, liceele de arte/colegiile de muzică şi facultăţile muzicale ca obiect de studiu profesionist; formaţiile de artişti amatori ca instrument pentru suportul acompaniamentic; formaţiile de muzică populară – ca instrument solistic şi interpretarea acordurilor, figuraţiilor melodice (la claviatura dreaptă); orchestrele de acordeonişti – cu funcţiile partidelor: *soprano, alto, tenor, bariton, bas* şi *contrabas;* orchestrele de copii – cu funcţia melodică, acompaniamentică şi a basului; ansamblurile de estradă – cu funcţii complexe în mod independent, ca instrument concentric.

Pentru a confirma creşterea amploarei acordeonului ca instrument popular în Moldova, vom da citire doar câtorva nume dintre personalităţile care s-au consacrat sau se consacră afânării acestui miraculos şi anevoios teren, brăzdat de două claviaturi în mâinile talentaţilor interpreţi de ieri şi de azi.

Dumitru Gheorghiţă (16.02.1917, Chişinău–13.12.1987, Chişinău), acordeonist şi compozitor de un gust artistic deosebit, a evoluat în orchestrele de studio (1948-1954, 1957-1963) şi „Folclor" a Radioteleviziunii din Chişinău. Artist emerit al R. Moldova (1961), Artist al poporului din R.Molfova (1967). A cântat în ansamblu cu: Simion Glec, David Fedov, Leonid Moşanu, Eugen Doga, Ion Fazlo, Dumitru Blaginu, Ignat Bratu ş.a.

Nicolae Radu (06.12.1919, Chişinău - 04.02.1991, Chişinău), acordeonist de înaltă cultură interpretativă, a evoluat cu mai multe formaţii instrumentale: orchestra de estradă "Bucuria" (1956-1967), Ansamblul de dansuri populare "Joc" (1967-1972) ş.a. A colaborat cu Ş.Aranov, A. Vasecikin, L. Moşanu şi alţi interpreţi de seamă.

Ştefan Sabadaş, acordeonist, născut la 1920 în Vancineţ, jud. Hotin, a interpretat în diferite formaţii de muzică populară din Cernăuţi, Chişinău şi Kiev.

Serghei Pavlov (12.10.1940, Chişinău), acordeonist în orchestra de muzică populară "Folclor" a Radio şi Televiziunii din Chişinău (1968-1976) şi în orchestra de muzică populară "Fluieraş" (din 1976). A realizat şi a interpretat lucrări muzicale populare pentru acordeon: *Hora de la Berlineţ, Geamparale, Sârba ca la Cahul, Hora plugarilor, Studiu lăutăresc* ş. a.

Vladimir Radu (09.09.1921, Chişinău-15.II.1984, Chişinău), acordeonist format iniţial ca interpret în clasa de pian la Conservatorul din

Chişinău. Şi-a desfăşurat activitatea de interpret şi pedagog de acordeon şi pian la Chişinău, Tighina, Bălţi şi alte localităţi. Este cunoscut în rândul acordeoniştilor şi amatorilor de muzică prin înregistrările creaţiilor populare la Radio Moldova, executate într-un stil caracteristic şi prin aranjamentele de muzică populară: *Hora primăverii*, *Hangul*, *Moara* etc.

Vladimir Arcan (02.02.1915, Chişinău - 20.04.1972).

Mihai Bătrânu (03.07.1954, Cernoleuca, Donduşeni-1997), Laureat al Festivalului unional al interpreţilor (Moscova, 1989).

Oleg Munteanu (07.0I.1938, Irkutsk, Rusia - mai 1992), baianist şi profesor. Elevul lui P. Zagumionov, s-a perfecţionat (1968-1972) cu Anatolii Surkov (Pedagog-acordeonist de seamă din Rusia).

Dionis Chiroşca, profesor de acordeon la Colegiul de muzică "Ştefan Neaga" din Chişinău. A editat, în colaborare cu Petre Neamţu „Metoda de acordeon", Chişinău, 1984.

Sava Onofrei (29.09.1899, Bolgrad, jud. Ismail - ?), acordeonist şi violonist. A cântat la acordeon în orchestra ansamblului de dansuri populare "Joc" (1959-196?).

Nicolae Prisăcaru (19.10.1948, Gaşpar, Edineţ), acordeonist, absolvent al şcolii de arte "Elena Sârbu" din Soroca (1966). Din 1969 se dedică activităţii interpretativ-orchestrale, fiind angajat ca acordeonist în Ansamblul de dansuri populare "Joc" din Chişinău. A realizat mai multe înscrieri pentru acordeon la Radio Moldova, printre acestea se numără: *Drăgaica, Amorţita, Plai Moldovenesc, Trandafir de la Moldova* ş. a.

Mihai Amihalachioaie (23.02.1961, Molniţa, Cernăuţi) acordeonist, interpret de muzică populară şi de divertisment.

Eugen Negruţă, acordeonist, Artist Emerit din R.Moldova, conducătorul ansamblului de acordeonişti „Concertino" din Chişinău (fondat la 18 octombrie 2003) în componenţa grupului de acordeonişti, absolvenţi ai Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice: **Olga Boiangiu, Vladimir Lica, Mihai Grosu, Sergiu Mârzac, Cătălin Hioara, Serghei Paramonov.**

Lista harmoniştilor de ieri şi acordeoniştilor de azi o putem prelungi atâta timp până când trăieşte şi prosperă faimosul instrument popular **acordeonul**.

4.8. INSTRUMENTELE CU CORZI CIUPITE

4.8.1. Ț i t e r a

It.: chitare; fr.: chitre; germ.: Zither; grec.: kyfara; rus.: țitra



Figura 60. **Țiteră moldovenească**

Țitera este instrument popular cu corzi ciupite de formă dreptunghiulară. Putem presupune că trecutul țiterei se trage de la chitara grecească și țambalul portabil al arabilor. Este știut că în Grecia Antică se prefera a susține melodiile vocale cu un acompaniament la instrumente cordofone. "Denumirea amintește de systru, varietate a lirei în Grecia Antică" [I. Vizitiu, 36, p. 14].

Tipul țiterei era destul de potrivit deoarece instrumentul putea fi ținut pe genunchi și, având două grupe de corzi, melodică și acompaniamentică, deseori putea înlocui harpa, țambalul și chiar chitara.

Francezii au găsit de cuviință să boteze noul instrument cu același nume ca cel al confratelui său, chitara.

Este riscant a afirma care anume a fost țara în care au apărut primele practici la țiteră. Unii autori afirmă că țitera este un instrument popular german [I. Sava și L. Vartolomei, 33, p. 314], probabil din cauza că acest instrument se bucura de o mare popularitate în secolul al XIX-lea în Austria și Germania.

Cronicile și scrierile vechi ne mărturisesc că strămoșii noștri geto-dacii, de rând cu pohodurile războinice, mai aveau slăbiciunea de a cânta la diferite instrumente în mod individual și în colectiv.

De o popularitate deosebită se bucura la slujbele religioase lira grecească, iar în rândurile plebeice – chitara și asemănătorul tip – țitera: acest străvechi instrument de coarde (citare) cunoscut nouă și de la sarcofagul minioc târziu (1500 î. Hr.) de la Ilgia Triada, era de altfel comun întregii lumi traco-elenice[1]. În popor, în textele cântecelor populare deseori regăsim cuvintele: *șeteraș, ceteraș,* care vorbesc despre larga răspândire a țiterei la moldoveni.

În zilele noastre locul țiterei în formațiile de instrumente populare l-a ocupat definitiv țambalul, chitara și, episodic, cobza.

[1] V. Pârvan. *Getica*. București: Cultura națională, 1926, p. 144.

Totuși, mostre de țiteră le întâlnim în muzeele locale, la meșterii populari și amatorii de instrumente exotice. Spre exemplu, meșterii din atelierul republican condus de maestrul Ion Vizitiu au confecționat mai multe instrumente conform mostrei din Colicăuți (Briceni) cu două gâturi. Pe teritoriul Moldovei au fost în trecut utilizate și tipurile rusești de țiteră (guslă) cu două grifuri: una pentru melodie (6-7 corzi) și alta pentru acompaniament (5 corzi).

Ergologia și dimensiunile instrumentului.

Țitera constă dintr-o cutie de rezonanță, de formă dreptunghiulară, pe care sunt întinse câte șase corzi la ambele margini, ciupite, asemănătoare cu gusla slaveană. La băștinașii noștri era utilizat instrumentul cu două gâturi, pe capetele cărora sunt prevăzute mecanisme de cuie pentru acordare.

Principalii accesorii sunt: *corpul, placa de rezonanță, eclisele șanțurilor, corzile cu menzura respectivă și mecanismele pentru acordare.*

Corpul, o cutie dreptunghiulară, este înzestrat in partea inferioară cu două suporturi (sau cu piciorușe) comode pentru plasarea instrumentului pe o masă (pe pământ, în trăsură, etc.). Dimensiunile cutiei de rezonanță pot varia în dependență de zona folclorică, acordajul corzilor, etc.

Spre exemplu, odinioară în regiunea de nord a Moldovei se utiliza țitera cu două gâturi și dimensiunile respective[2]: lungimea cutiei – 720 mm; înălțimea – 35 mm; lățimea – 280 mm; grosimea pereților – 4 mm.

Placa de rezonanță se confecționează (ca la țambal) din lemn de brad, condiționat și lăcuit în culoare cafenie sau gri, cu grosimea de aproximativ 2,0 mm. Pe dinăuntru, pe placa de rezonanță, sunt prevăzute două arcuri, care servesc drept accesorii de rezistență și, totodată, făcând ca vibrațiile corzilor să se răspândească în cutia de rezonanță în mod egal. La mijlocul plăcii de rezonanță este tăiată o gaură fasonată ca la chitară.

Capul (capetele) se confecționează din lemn roșu sau arțar, cu lungimea de 680 mm și lățimea – 80 mm, grosimea – 5-6 mm.

Corzile la un capăt se prind de cuie, iar la celălalt – de cordar. La ambele capete ale reliefului cutiei de rezonanță, corzile sunt plasate pe niște pragulețe. Pe 2/3 din întinsul corzilor, începând de la gât sunt prevăzute plăci metalice, de obicei 12-15 la număr, care formează segmentele tonale (mai numite și moduri).

[2] După I. Vizitiu

Posibilitățile sonore.

La țiteră se folosesc corzile destinate pentru chitara cu şase strune, însă acordajul puțin diferă de cel al chitarei, fapt care se conturează în distanța dintre plăcile metalice tonale. Să comparăm acordarea corzilor la țiteră şi la chitară [vezi: *Tabelul 8*].

Tabelul 8. Acordajul corzilor la chitară şi la țiteră

Numărul corzilor şi înălțimea în stare neapăsată		Segment apăsat		Înălțimea sunetului	
Țitera	Chitara	Țitera	Chitara	Țitera	Chitara
Mi octava întâi	*Mi*	-	V	*Mi*	*La*
Do diez octava întâi	*Si*	III	V	*Mi*	*Mi*
La octava mică	*Sol*	IV	IV	*Do diez*	*Si*
Mi octava mică	*Re*	-	V	*Mi*	*Sol*
La octava mică	*La*	-	V	*La*	*Re*
Mi octava mare	*Mi*	-	V	*Mi*	*La*

La țiteră, deopotrivă cu chitara, notele se scriu cu o octavă mai sus decât sonoritatea reală.

Ambitusul țiterei formează circa patru octave. Începând cu al treisprezecelea segment de tonalitate, pozițiile aplicative ale corzilor rămân a fi aceleaşi, cu diferența de sonoritate la octave mai acute.

La țiteră este posibilă realizarea următoarelor modalități de articulație:

Legato se realizează prin manevrarea lină a degetului sau plectrului pe strune [vezi: *Anexa I*, 35 a].

Staccato se realizează prin ciupirea strunei cu degetul, plectrul [vezi: *Anexa I*, 35 b].

Non legato se realizează prin excitarea separată a strunelor [vezi: *Anexa I*, 35 c].

Portamento are loc prin ciupirea " adâncă" a strunei [vezi: *Anexa I*, 35 d].

Arpegiato se realizează cu un efect destul de agil, prin "greblarea" strunelor [vezi: *Anexa I*, 35 e].

Apogiatura se realizează prin ciupirea şi formarea sunetelor respective [vezi: *Anexa I,* ex.: 35 f].

Mordentul superior şi inferior [vezi: *Anexa I*, 35 g].

Flageoletul se execută de la apăsarea corzilor pe a douăsprezecea secțiune tonală şi mai sus, producându-se o sonoritate asemănătoare cu cea a flautului, care sună în realitate cu o octavă mai sus [vezi: *Anexa I,* 35 h].

Vibrato se realizează prin variația falangei mânii stângi la apăsarea corzilor în partea de mijloc a instrumentului. În trecut această modalitate era folosită doar de lăutarii iscusiți, mai ales, în melodiile cu o profundă încărcătură emoțională.

Notele se scriu în cheia de violină şi de bas.

Tehnica de execuție. Țitera se aşează, de obicei, pe o masă sau pe genunchii executantului. Instrumentele cu un singur gât se plasează de la dreapta spre stânga, în aşa fel ca mâna dreaptă să ciupească corzile, iar stânga să le apese. Corzile sunt ciupite de obicei cu plectrul sau cu pana de gâscă.

La țiteră pot fi interpretate melodii şi succesiuni de acorduri.

Dacă doi sau trei țiteraşi formează un ansamblu, rolurile pot fi distribuite în felul următor: un muzicant interpretează melodia, iar al doilea – acompaniamentul acordic, în timp ce al treilea – execută basul. De obicei, muzicanții se aşează unul în fața altuia sau în semicerc.

Utilizarea şi repertoriul.

Azi țitera este scoasă din uzul practicilor muzicale largi, acest instrument exotic trăieşte o perioadă de izbelişte şi poate fi întâlnit doar la unii amatori de instrumente cu corzi ciupite, în ansamblurile folclorice, care caută să valorifice tradițiile folclorice vechi şi să interpreteze în original melodiile şi acompaniamentul acestora.

În trecut țitera era utilizată ca suport armonic pentru cântările bisericeşti, la curțile domneşti, pentru însoțirea serbării în ansamblu cu alte instrumente aerofone (fluierul, cavalul) şi de percuție (toba, daireaua).

Adesea interpreții la țitere formau un ansamblu din 2-3 muzicanți (ceteraşi), fiecare având funcția sa (melodică, acordică, a basului). Tot aceşti interpreți mai cântau şi cu vocea melodii de dor, de petrecere. În secolele XVIII-XIX prin satele Moldovei cutreierau muzicanți ambulanți cu trupe mici de păpuşari, măscărici, care erau însoțiți în spectacolele sale publice şi de țiteră.

Țitera este destul de agilă pentru acompaniamentul melodiilor lirice, în tempo rubato, anume de aceea în trecut era o sărbătoare a sufletului, când un lăutar intona o romanță cu arpegii pline de zbucium şi fervoare vitală pe strunele vechii țitere populare. Palpitația sunetelor țiterei se transmite prin iriditate ca un curent folcloric la toate generațiile.

4.8.2. C o b z a

It.: liuto; fr.: (sorte de) lut, luth; germ.: Kobsa; engl.: kobsa; grec.: laioyto; rus.: kobza



***Figura 61*. Cobză**

Cobza, instrument vechi cu corzi ciupite provine din lumea arabo-persiană, menţionat în scrierile vechi şi folclorul strămoşesc poetic cu numirile: *copus*, *căpus*, *căbuz*.

Muzicologul T. Alexandru vine cu presupunerea că altădată *cobza* purta denumirea de *cobuz*, *alăută* sau *lăută*. Reieşind din faptul, că strămoşii noştri au fost influenţaţi şi de alte limbi (turcă, greacă, slavă etc.), putem presupune că numirea de cobză a fost împrumutată de la echivalentul său la popoarele slave, cu precădere, de la ucraineni. La ucraineni noţiunea de cobză se utiliza ca sinonim al bandurei (grec.: ţ*ystra*), instrument popular ucrainean cu corzi (7-40) ciupite, care îmbină însuşirile lăutei şi ţiterei. Lăuta (rus.: liutnea; pol.: lutnia; arab.: Al'nud – lemn), instrument de origine orientală, era răspândit în evul mediu la mai multe popoare, inclusiv şi la români.

La greci şi la italieni în trecut era vehiculat instrumentul cu corzi ciupite de tipul lăutei (grec.: laioyto; it.: liuto, rus.: liutnea); la francezi acest tip de instrumente era numit *luth*[3]*,* care a pătruns şi în spaţiul muzical de la noi. În graiul local luthul era un cuvânt de generalizare pentru instrumentele cu corzi: *vioara, lăuta*.

Despre aceea că lăuta, predecesorul cobzei cu corzi ciupite şi dublate, a existat la strămoşii noştri din vremurile îndepărtate (din Evul mediu), vorbeşte faptul că cu numirile de lăutar (de la lăută) erau poreclite persoanele care se îndeletniceau cu cântatul la instrumentele cu corzi. În secolele XVI-XVII, odată cu apariţia cobzei, cu noţiunea de *cobzari* erau numiţi şi instrumentiştii vocali, muzicanţi ambulanţi care umblau prin lume, cântau cu vocea şi se acompaniau la lăută, cobză. De o atenţie deosebită acest instrument s-a bucurat în cercetările lui Teodor Burada.

[3] *Luthul*, după afirmaţiile lui P. Brâncuşi, era un instrument "nu mult diferit ca înfăţişare de cobza românească din zilele noastre" [P. Brâncuşi, 3, p. 127].

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

Cobza este instrument muzical popular cu 8-10 corzi ciupite, având o cutie de rezonanţă destul de bombată, gâtul scurt şi cutia cuielor îndoită dinapoi.

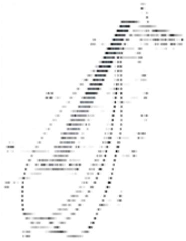


***Figura 62.* Cobza şi accesorii**

1) Corpul (L = 910,5 mm); 2) Placa de rezonanţă (L = 450 mm); 3) Tastieră (L = 300 mm); 4) Cercul (L = 1180 mm); 5) Gâtul grifurii de faţă (L = 190 mm); 6) Gâtul grifurii de spate (L = 200-200,5 mm); 7) Cutia cuielor (L = 211,5-220 mm); 8) Doaga de jos (L = 600,5 mm) (5 doage); 9) Cordarul (L = 170,5 mm); 10) Distanţa dintre coruri (0,5 mm); 11) Distanţa dintre perechile de corzi (12-13 mm); 12) Lungimea utilă a corzilor = 490,5-490,7 mm; 13) Lăţimea plăcii de rezonanţă în partea inferioară – 100,5 mm; 14) Lăţimea plăcii de rezonanţă în preajma cordarului – 280,8-290 mm.

Doagele se fac din lemn de fag sau de arţar, cercul ce uneşte doagele şi placa de rezonanţă se face din brad sau molift, gâtul se confecţionează, la fel, din lemn de fag. Pe tastieră sunt fixate sârme metalice, care formează segmentele tonale.

Corzile, de obicei opt la număr, grupate câte două (în unison, de octavă, coruri) se întind de la cordar, încleiat pe placa de rezonanţă (pe partea inferioară) ca la chitară şi cuiele de pe cutia respectivă a extremităţii superioare. Corzile azi se fac din alamă, în trecut – din tendoane animaliere.

Toate elementele constitutive ale instrumentului se încleie cu un clei special pentru lemn, iar părţile exterioare se lăcuiesc, placa de rezonanţă

se ornamentează în stilul zonei folclorice. Cobza se confecţionează de meşterii populari particulari din Moldova şi de meşterii de la atelierul republican de instrumente muzicale din Chişinău, care a fost fondat la 1965 sub conducerea lui Ion Vizitiu (în prezent atelierul nu funcţionează). Despre acest atelier Alexandru Levco menţiona în ziarul *Cultura* (17.IV.1971) următoarele: "Sarcina de a satisface cerinţele amatorilor de muzică, lucru în fond just. Însă cealaltă latură a chestiunii, anume perfecţionarea instrumentelor, a fost scăpată din vedere". Și azi calitatea sonoră a cobzelor lasă de dorit, deoarece acest instrument, simplu la prima vedere, este destul de capricios cât priveşte găsirea unei sonorităţi optime.

Posibilităţile sonore şi tehnica de execuţie.

Acordurile la cobză sânt accesate diferenţiat, deşi se grupează sub forma unui acord:

Prima grupă de corzi – *re* octava mică şi *re* octava întâi;

Grupa a doua – *la* octava mică şi *la* octava întâi;

Grupa a treia – *re* octava mică şi *re* octava întâi;

Grupa a patra – *sol* octava mică şi *sol* octava întâi.

Dublarea la octave poate fi variată în dependenţă de necesităţile concrete de executare [vezi: *Anexa I,* ex., 36].

Cobza are un diapazon mare: *re* octava mare – *sol* octava a treia.

Funcţia instrumentului a fost şi rămâne a fi cea de instrument specific pentru acompaniament.

Timbrul cobzei este asemănător cu cel al chitarei, însă este predominat de o mai mare zdrăngăneală. Dublarea corzilor-perechi la octavă face sunetul mai bogat, sonoritatea mai amplă, producând o impresie de ansamblu armonic ce cuprinde întregul spaţiu sonor pe verticală: de la bas până la soprano. Timbrul cobzei deseori poate fi confundat cu sonoritatea mandolinei ruseşti sau cu cel al chitarei cu şase sau şapte corzi. Deloc nu întâmplător, în unele tarafuri (orchestre) cobza este substituită cu chitara (nordul Moldovei).

În timpul executării cobza se ţine pe genunchi sau prinsă cu o curea de gâtul executantului. Mâna stângă, situată pe gâtul instrumentului, apasă corzile pe segmentele tonale, mâna dreaptă acţionează corzile în regiunea cordarului cu ajutorul unui plectru[4].

Pentru cobză sunt caracteristice efectele sonore: *tremolo*, realizat prin mişcările frecvente ale plectrului; *vibrato*, realizat prin vibraţia

[4] *Plectru*, pană sau o mică piesă de lemn, metal, fildeş, material plastic, folosit pentru producerea sunetului la instrumentele cu corzi ciupite (chitară, cobză, mandolină).

gâtului instrumentului; *apregiato*, efectuat prin acţionarea succesivă a corzilor unui acord; *legato*, efectuat prin trecerea lină a degetelor pe corzile apăsate; *pizzicato*, efectuat prin excitarea energică a corzilor.

Utilizarea şi repertoriul.

Cobza, deopotrivă cu alte instrumente populare, în trecut a însoţit datinile şi obiceiurile populare. Folcloristul Ion Ghinoiu atestă: "Arieţul (în luna august) Alesul. Se primeşte brânza după cantitatea de lapte însemnată pe răboj la sâmbra oilor sau în fişa stânei, se plătesc ciobanii şi apoi petrec, laolaltă, ciobanii cu proprietarii de oi; se cântă la fluier, la dairea, cobză şi alte instrumente, se joacă dansuri ciobăneşti (de tipul Hora Sâmbrei, Sâmbra oilor)" [I. Ghinoiu, 17, p. 64].

În formaţiile lăutăreşti suportul armonic era pe seama cobzei. Deseori cobzarul îndeplinea funcţia instrumentistului şi a cântăreţului vocal. Frecvent lăutarii, mânuind cu iscusinţă vioara, îmbinau şi executarea la cobză. Viorel Cosma ne invocă desenul reprodus după Adrian Pascu: "Barbu Lăutarul în tradiţionalul port de lăutar din prima jumătate a veacului trecut" [V. Cosma, 11, p. 37].

În componenţa tarafurilor lăutăreşti, de rând cu 2-3 viori, nai, contrabasul popular, uneori ţambal portabil, obligatoriu era şi cobza. Ca instrument acompaniamentic cobza se manifesta cu succes în toate melodiile populare cu un repertoriu[5] bogat: Tropoţelele, Cioful, Hora lui Cuza, Hora lui Pintea, dansurile prezente în ceremonialul de nuntă, Nevăstuica, Corăbeasca, Bătuta, Logodna, Brâul, Arcanul ş. a.

Cât priveşte piesele folclorice solistice cobza este mai agilă pentru melodiile cu caracter jucăuş (Brâul, Joc ciobănesc, Jeampara, Hora, Cântecul lui Barbu Lăutarul).

Dimitrie Cantemir (26.10.1673, Silişteni, Fălciu-21.08.1723), remarcabil om politic, etnograf, istoriograf, compozitor, a studiat arta interpretării la mai multe instrumente muzicale: ney (nai), kemancea (vioară) şi tambur, tanbur, instrument cu patru perechi de corzi ciupite, asemănător cu cobza utilizată în ziua de azi. Se spune că pentru D. Cantemir tanburul (cobza) era "instrumentul cel mai complet şi cel mai perfect dintre toate pe care le cunoaştem" [E. Popescu-Judeţ, citat după T. Alexandru, 1, p. 238].

Cobza are o arie largă de utilizare şi în ziua de azi în formaţiile de muzică populară de amatori şi profesioniste, ansamblurile etnofolclorice,

[5] Din scrisoarea bucovineanului Simion Florea Marian lui Tudor Burada, de la 3 iunie 1877 [citat de P. Brâncuşi, vol. II, p. 78]

spre exemplu: Ansamblul folcloric “La stână” din Cârpeşti, Cantemir activează de zece ani cu cântece şi dansuri culese din folclorul ciobanesc local şi interpretate vocal, la fluiere şi cobză. Conducătorul ansamblului Larisa Argin ne-a relatat că ansamblul participă cu succes la diferite festivaluri folclorice din Moldova şi România. Ansambluri similare funcţionează în toate zonele folclorice din Moldova (Bugeac, Codreni, Nord).

Instrumentul lăutăresc de mai ieri, la care se cânta, în exclusivitate la auz, azi perfecţionat cu o acustică bogată, este preluat de muzicienii profesionişti.

Alexandru Procopeanu (12.10.1908, Chişinău-23.02.1980, Chişinău) a evoluat ca cobzist în orchestra de muzică populară “Fluieraş”. Cunoscut ca violonist şi profesor particular de vioară. A colaborat cu lăutarul Gheorghe Heraru şi alte personalităţi notorii de muzicieni din Basarabia.

Ion Fazlă (28.11.1918, Cazaclia, jud. Cahul), cobzist şi dirijor de orchestră. După institutul politehnic “Gh. Asachi” din Iaşi, Academia Regală de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti cu Constantin Brăiloiu, George Breazul ş. a., studiază cobza la Institutul de Arte “G. Muzicescu” din Chişinău cu Ion Mihailov (1959-1965). În anii 1939-1945 fondează şi conduce Orchestra de mandoline “Valencia” din Iaşi; în anii 1958-1963, cobzist în orchestra de studiou a Radio şi Televiziunii din Chişinău [S. Buzilă, 6, p. 185-186].

Vasile Filip (01.03.1900 - ?. 12, 1983), violonist, cobzist şi compozitor din Botoşani; a întreprins o arie largă concertistică la vioară. A interpretat la cobză în diferite formaţii muzicale. A publicat şase studii în duble coarde, Milano, 1950; Îndrumări metodice, 1956.

Isac Solomon (18.07.1948, Chişinău), cobzist. A studiat cobza la Institutul de Arte “G. Muzicescu” din Chişinău cu Ion Mihailov. Activitatea artistică este legată de orchestra de copii, Orchestra de muzică populară “Mărţişor” a Palatului de cultură din Chişinău. Îşi aduce aportul la formarea tinerelor talente de cobzişti de la Colegiul de muzică “Ştefan Neaga”. Amatorii melodiilor populare cunosc înregistrările realizate de I. Solomon la Radio Moldova: *Măruntica, Sârba de la Vulcăneşti, Colinda* ş. a.

Lista interpreţilor la cobză, atât din rândul celor amatori, cât şi celor profesionişti ar putea fi continuată fără infinit, fapt care ne mărturiseşte că fervoarea neamului pentru valorile folclorice a fost şi va dăinui continuu.

Pentru a ne convinge de amploarea popularităţii de care se bucură cobza, este destul să amintim că instrumentul este subiectul poeţilor, pictorilor, cineaştilor. Drept confirmare la cele spuse, putem aduce pictata

relizată într-un stil modern de Mihail Ţăruş, reprodusă de săptămânalul “Literatura şi arta”, nr. 1, ianuarie 1999, p. 7.

4.8.3. C h i t a r a

It.: chitarra; fr.: guitare; germ.: Citarre; engl.: guitar;
span.: guitarra; grec.: kytara; rus.: ghitara



***Figura 63.* Chitară**

Istoricul.

Chitara, instrument muzical cu corzi ciupite face parte din familia lăutei. Nu este cunoscut timpul naşterii instrumentului, însă este ştiut că în secolul al XIII-lea chitara era larg răspândită în Spania. Există presupunerea că denumirea chitarei geneologic se trage de la *kyfara* (chitara) Greciei Antice, care avea forma *lirei*, ultima fiind scoasă din uz prin secolul al X-lea î. Hr.

Chitara a cucerit rapid sufletele melomanilor din ţările spaţiului european, însă, pe parcurs, ea cunoaşte atât avansări, cât şi decăderi. Spre exemplu, în secolul al XIV-lea arabii au adus în Europa lăuta, care a restrâns câmpul de extindere a instrumentului pe un timp îndelungat. Dar, fapt ieşit din comun, lăuta nu a împiedicat, ci dimpotrivă, a facilitat procesul de acumulare tehnică şi interpretativ-artistică la chitară, care s-a răspândit fulgerător în rândul interpreţilor instrumentişti din toată Europa. Faima şi pasiunea pentru acest instrument nu a mai scăzut până în zilele noastre. Chitara, cu uşurinţă şi avantaj deosebit, se înscrie în acompaniamentul romanţei, cântecului liric, muzicii populare, muzicii de jazz etc. Fiind un instrument specific acompaniamentic, chitara de multe ori substituie cobza.

Pe teritoriul românesc chitara a apărut cu mult timp înaintea naşterii lui Hristos. Spre exemplu, în scrierile lui Theopompos, relevate de P. Brâncuşi, se menţionează că în secolul al IV-lea î. Hr., geţii însoţeau soliile lor de pace cu cântece interpretate la chitară [P. Brâncuşi, 3, p. 11].

Ținând cont de faptul că geții ca și grecii preferau a susține cântecele vocale la un instrument, de obicei, cu strune ciupite, apariția chitarei n-a fost trecută cu vederea la strămoșii noștri, dimpotrivă, ea și-a croit o cale prosperă în practicile muzicale populare[6].

La acest capitol P. Brâncuși atestă: "Geții erau superiori tuturor barbarilor și aproape egali cu grecii, că bărbații de seamă erau venerați în cântecele lor, prin tradiție se înpământenise obiceiul slăvirii faptelor strămoșești, în cântece însoțite de chitare" [P. Brâncuși, 3, p. 9].

Ergologia. Chitara prezintă o cutie de rezonanță din lemn în formă de pară și grifură cu corzile întinse (6, 7, 12). În dependență de dimensiuni și acordare există speciile de chitare: *prima*, *terța*, *cvarta* și *cvinta*.

Părțile componente ale chitarei [vezi: *fig.* 63 a]: 1) capul grifurii; 2) cuiele; 3) prăgulețul de sus; 4) segmentele tonale; 5) grifura (tastiera); 6) centura care unește plăcile de rezonanță de față și de spate; 7) placa de rezonanță de față; 8) priza circulară; 9) placa de rezonanță de spate; 10) stativul, suportul corzilor; 11) prăgulețul de jos.



Figura 63 a. **Accesorii chitarei**

Farmecul sonor al strunelor chitarei depinde de dimensiunile și materialul din care este confecționat corpul instrumentului. Meșterii afirmă că lemnul trebuie bine selectat, prelucrat după tehnologii speciale. Placa de rezonanță din față se face din brad cu straturi netede, fără clenciuri sau alte dificultăți. Placa din față (partea dinăuntru) este înzestrată cu stinghii speciale, care se numesc *arcuri.*

Placa de rezonanță din spate se confecționează din palisandru, arbore exotic cu lemn tare, iar uneori din lemn roșu, nuc sau mesteacăn.

[6] *Chitaristică* se numea în Grecia Antică arta interpretării la chitară ca acompaniament al unui solist vocal.

Accesorii instrumentului care nu participă în mod direct la formarea sunetului și timbrului, la fel sunt confecționate cu o deosebită ingeniozitate. Spre exemplu, grifura în partea superioară a gâtului se face din mai multe straturi de lemn de mai multe specii, pentru o mai mare rezistență. Toată grifura este confecționată din lemn negru, lemn dur. Placajul (90-100 mm) care înconjoară corpul, la fel este pregătit/diagnosticat din lemn elastic și rezistent la schimbările naturale.

Tabelul 9. Dimensiunile instrumentului

Parametrii	Tipuri de instrumente			
	Concertistică	Obișnuită	De terță	De cvartă
1	2	3	4	5
Lungimea generală:				
a strunei întinse	1005	940	900	825
a corpului	650	610	585	540
Lățimea corpului:				
în partea de sus	278	276	235	230
în partea de mijloc	366	343	320	306
în partea de jos	238	224	210	145
Înălțimea corpului:				
în partea superioară	49	49	45	43
în partea inferioară	56	56	52	49
Lățimea grifurii:				
în partea superioară	49	49	45	43
în partea inferioară	56	56	52	49
Grosimea grifurii:				
de lângă cap	22	21	20	19
de lângă corp	25	23	22	21

Savanții acusticieni afirmă că la instrumentele cu corzi ciupite sânt identificate două rezonanțe independente de o expresivitate pronunțată, considerate drept fundamentale. *Rezonanța primară*, inferioară apare în rezultatul vibrației plăcii de rezonanță de față a instrumentului. *A doua*

rezonanță, numită secundară, apare în rezultatul vibrației plăcii de rezonanță de spate. Deosebirea dintre frecvențele acestor rezonanțe este, aproximativ, de o octavă, iar uneori – de nonă, decimă etc.

Acest lucru este condiționat de felul legăturii dintre camera de rezonanță şi placa de rezonanță.

L. Kuznețov afirmă că la chitară frecvența rezonanței primare formează circa 100-140 hertzi, iar a rezonanței secundare – circa 200-280 hertzi. De rând cu rezonanțele de bază la chitară mai există şi alte rezonanțe, în special, aşa-numitele prăbuşiri, mai ales în regiunea frecvențelor mărite, însă influența lor asupra timbrului este comparativ mică şi nedesluşită în plan acustic.

Ergologia chitarei este focalizată asupra următoarelor aspecte[7]:

a) sporirea suprafeței plăcii de rezonanță cauzează descreşterea frecvențelor proprii ale rezonanțelor fundamentale;

b) durabilitatea cutiei de rezonanță este cu atât mai mare, cu cât este mai mare rezistența ondulației şi mai mică rezistența de emitere a acesteia;

c) rezistența de emanare a cutiei de rezonanță cu atât este mai mică, cu cât este mai mică suprafața deschizăturii de rezonanță şi este mai mare volumul cutiei.

Strunele sunt confecționate din aliaje de metal diferite după dimensiuni şi greutate. Strunele de bas sunt răsucite cu fire de metal, aidoma unei spirale cu funcția de mărire a greutății acestora. Despre lungimea strunelor la diferite specii de chitare a se vedea: *Tabelul 8.*

Posibilitățile sonore. Scara cromatică a chitarei contemporane cuprinde trei octave şi o cvintă [vezi: *Anexa I*, ex., 37].

1) Segmentele tonale de semitonuri: *fa* diez (III) – *sol* (III); *sol* (IV) – *la* (V); *la* (V) – *sol* diez (IV); *sol* (III) – *fa* diez (II);

2) Segmentele tonale de tonuri: *fa* (I) – *sol* (III); *sol* (III) – *la* (V); *la* (V) – *sol* (III); *sol* (III) – *fa* (I).

Notele pentru chitară se scriu cu o octavă mai sus decât sonoritatea reală.

Acordarea chitarei cu şase (şapte) strune se realizează în felul următor: prima strună (acută) apăsată pe sectorul al cincilea produce *la* octava întâi; struna a doua apăsată pe sectorul al cincilea, sună la unison cu prima, în stare liberă; struna a treia, apăsată pe sectorul al patrulea, sună în unison cu struna a doua, liberă; struna a patra, apăsată pe sectorul al cincilea sună în unison cu struna a patra liberă; struna a şasea, apăsată

[7] După L. Kuznețov [35, p. 178-179].

pe sectorul al cincilea sună în unison cu struna a cincia liberă; struna a şaptea, apăsată pe sectorul al cincilea sună în unison cu struna a şasea.

Chitara, fiind mai mult un instrument acompaniamentic, totuşi, destul de agil se prezintă în rolul solistic. Mai mult decât atât, chitara, ca şi pianul, este în stare să execute concomitent melodia şi acompaniamentul.

La chitară este posibilă realizarea următoarelor modalități de articulație: *non legato* se realizează prin apăsarea şi ridicarea lină, dar separată, a degetelor pe corzi; *staccato* (*pizzicato*) se efectuează prin ciupirea energică a corzilor cu degetele de mâna dreaptă sau plectru; *arpegiato*, destul de frecvent şi caracteristic efect sonor, este realizat prin acționarea succesivă a corzilor unui acord; *flageoletul* presupune formarea armonicilor prin semiaplecarea corzii în partea acută a acesteia (la 1/3, ¼, 1/5 etc. lungimi). Armonicii formați poartă, respectiv, numirea de terță, de cvartă, de cvintă; *rasgheado*, se execută prin lovirea strunelor cu unul sau mai multe degete; *vibrato* este rezultatul oscilării uşoare şi rapide în jurul înălțimii reale a sunetului produs de chitară, efectuate de mâna stângă.

Chitara dispune de o gamă timbrală destul de bogată. Una şi aceeaşi strună poate avea diferite timbruri, care depind de locul unde şi cum este ciupită struna, materialul şi elasticitatea plectrului (din lemn, din material plastic, din metal, pană de gâscă etc.), forța cu care se face ciupirea, direcția ciupirii (oblică, în jos, în sus).

La chitară, ca şi la alte instrumente cordofone, cu cât tonurile produse sunt mai acute, cu atât ele sunt mai sărace în armonici, respectiv şi timbrul este mai pătrunzător, mai luminos. Şi, dimpotrivă, strunele cu tonuri mijlocii şi grave produc sunete cu nuanțe timbrale catifelate, sonoritate mustoasă.

Notele pentru chitară se scriu, de obicei, pe un portativ în cheia de violină. Acompaniamentul se notează prin cifraj (cifra romană reprezintă treapta pe care este construit acordul, iar cifrele arabe – starea acordului).

Tehnica de execuție. Chitara se aşează cu talia pe genunchiul piciorului stâng, care se află pe un suport (scaun), corpul executantului fiind înclinat uşor înainte. Piciorul drept are grijă de fixarea părții inferioare a instrumentului. Mâna stângă este situată paralel cu corpul instrumentului, falanga este uşor îndoiată şi este situată lângă grifură în aşa fel ca degetul mare să atingă mijlocul părții din spate a grifurii, iar celelalte degete fiind situate pe strune.

Este de menționat că de la poziția şi energia mâinii drepte depinde calitatea sunetului, puterea, ritmul, expresivitatea, nuanțarea şi toate celelalte particularități sonore. Mişcările libere şi bine orientate ale mâinii

drepte duc la articularea precisă şi corespunzătoare duratelor şi alternării necesare a sunetelor.

Mâna stângă participă la activitate atâta timp cât sună struna. Degetele mâinii stângi apasă struna necesară în timpul când dreapta o execută, formând un ansamblu manual reciproc avantajos, stânga nu trebuie să fie forţată, dreapta, la fel trebuie să cheltuie econom energia, ca sunetele să fie clare, gingaşe, moi, însă nu firave. Degetele mâinii stângi trebuie exersate în aşa fel pentru a dezvolta independenţa lor.

Excitarea strunelor se realizează în conformitate cu tempo creaţiei muzicale, ritmul şi nuanţele muzicii interpretate. Excitarea strunelor se efectuează la ¼ sau 1/5 din lungimea acestora. Mişcarea mâinii stângi pe grifură se efectuează cu ajutorul degetului mare. Mezinul uneori îndeplineşte rolul de suport al falangei, mai ales, la executarea *pizzicato* sau *rasgheado*.

Sunetele sunt ciupite cu plectru sau, nemijlocit, cu degetele. Nu este dorită ciupirea succesivă a două strune cu acelaşi deget, este nevoie de aşa numita repetiţie a degetelor.

Degetul mâinii stângi care apasă struna va acţiona cu forţă mare şi această forţă trebuie să fie păstrată pe parcursul întregii acţiuni. Stingerea sunetului strunei poate fi realizată prin stoparea vibraţiei acesteia. Degetele trebuie să fixeze bine locul de apăsare şi să nu atingă alte strune din vecinătate. Aplecarea degetelor se realizează în aşa-numitul mod perpendicular faţă de strune.

Executarea la chitară se admite numai în urma acordării calitative a instrumentului, acomodării la temperatura încăperii.

Fiind un instrument portabil, chitara, deseori, se agaţă cu o cingătoare peste spatele executantului.

Utilizarea şi repertoriul. Chitara a fost dintotdeauna "şansonieta" mult preferată în rândurile tinerilor melomani de la oraş, care cântau romanţe şi alte melodii de amor, de obicei minore, pe străzi, în bâlciuri, la serbări obşteşti.

Chitara, cu timbrul ei fermecător, bogată în armonici, a fost utilizată larg în tarafurile lăutăreşti din secolul trecut. Johan Andreas Wachman consemnează în descrierile sale că lăutarii din Moldova aveau în componenţa orchestrelor sale 2-3 viori, un nai, o cobză, un fel de chitară turcească cu corzi de oţel ciupite cu o pană [P. Brâncuşi, vol. II, 4, p. 34].

Se cântau la chitară melodii cu un ambitus redus, acompaniamentul cărora era destul de simplu, fiind utilizate 3+4 acorduri armonice.

Necătând la faptul că chitara nu este un instrument care ar face parte din programa educaţională naţională, cum este în Grecia, Spania etc., totuşi pasiunea pentru acest instrument fermecător la moldoveni este de o putere excepţională. La chitară deprind cu uşurinţă a acompania şi executa melodii simple de la mic la mare, tineri şi tinere. În multe şcoli şi instituţii universitare există ansambluri de interpreţi vocali acompaniaţi de chitară.

Aproape la fiecare cămin de cultură, fabrică, uzină, societate pe acţiuni activează formaţii de instrumentişti amatori, în componenţa cărora este prezentă şi chitara.

Azi chitara se studiază la colegiile de muzică din ţară (catedrele de muzică de estradă) şi Academia de muzică din Chişinău. Spre exemplu, **Victor Rahmanov** (09.06.1931, Chişinău), chitarist profesionist, a făcut studiile la Conservatorul de Stat din Chişinău (1949-1954) cu Ivan Puhalski. Aria de activitate este vastă: cobzar la Filarmonica din Chişinău, dirijor al orchestrei de instrumente populare, pedagog de chitară şi cobză. A întreprins numeroase turnee artistice internaţionale.

Ultimii 30 de ani chitara naturală cu şase şi şapte corzi este restrânsă de tipurile de instrumente electrice orchestrale: chitara soprano (solo), chitara alto (secunda), chitara bas. Aceste tipuri de instrumente formează baza ansamblurilor de muzică uşoară, formaţiilor de jazz şi altor colective muzicale profesioniste şi de amatori.

4.9. INSTRUMENTELE CU CORZI LOVITE

4.9.1. Ţ a m b a l u l

It.: zimbalon; fr.: tympanon; germ.: Zimbel; engl.: cembalo; lat: cymbalum; grec.: Kymbalon; rus. (ucr.): ţimbalî



Figura 64. **Ţambal**

Istoricul.

Predecesorii ţambalului de azi sunt instrumentele străvechi: *santur*-ul şi *ciang*-ul.

Santur-ul, în diferite zone folclorice la egipteni, este numit: *santuri*, *santir*, *sanduri* – derivatele arabe *syntur* şi grec: *psaltery*, instrument cu corzi lovite, de tipul ţambalului. Are o formă clasică, de cutie trapezoidală, din lemn, pe placa de rezonanţă de faţă sunt prevăzute orificii de rezonanţă. Corzile metalice în grup câte 2-4, acordate în unison, formează aşa-numitele coruri[8], întinse cu ajutorul cuielor. Corzile sunt lovite de executant cu două ciocănaşe din lemn, la capete uşor încovoiate.

Cunoaşte o arie largă de utilizare în ţările orientale şi asiatice sub diferite numiri localnice cu rol acompaniamentic pentru voce şi în ansamblurile instrumentale.

Instrumentul a fost semnalat în Spania în secolul al XI-lea, în Imperiul Bizantin (secolul al XII-lea), în ţările Europei Occidentale (secolul al XV-lea) sub diferite denumiri: *tympanon* (la francezi), *Zimbel* (la nemţi), *zimbalon* (la italieni), *cembalo* (la englezi) ş. a.

Ciang-ul, *cianic*, instrument cu corzi lovite, după formă este asemănător cu santur-ul. Corzile metalice sunt divizate în două grupe: cu registru grav şi acut. Corzile primei grupe singulare, întinse în apropierea cuielor, produc sunete diatonice. Printre acestea trec corzile grupei a doua. Ele sunt întinse pe suportul stâng, care le împarte în două părţi inegale. Segmentul din dreapta produce sunete la o octavă superioară în raport cu corzile vecine din grupa întâi, iar cele din segmentul stâng produc sunete la o cvintă superioară. Corzile sunt lovite cu două ciocănaşe elastice din lemn.

Denumirea de "*ţambal*, *ţimbal*" este posibil să fi derivat de la cuvântul străvechi *chimvale*, ţimbale cu care pe vremuri îndepărtate era numit instrumentul muzical arhaic, alcătuit din două talere (vase plate) din metal, din lemn sau din lut ars, de aramă care, fiind lovite unul de altul, produceau un sunet zăngănitor.

Unde şi când a apărut primul prototip al predecesorului ţambalului este cu neputinţă de stabilit, căci, urmând spuselor lui Petre Brâncuşi: "Din şirul lung de instrumente foarte puţine pot fi datate, iar explicarea originii lor devine anevoioasă, dată fiind prezenţa simultană sau în perioade succesive în zone diferite ale globului" [P. Brâncuşi, 3, p. 173].

În vechi izvoare este semnalată vehicularea în practicile muzicale ale strămoşilor a instrumentelor de tipul ţambalului: "organe tinse – strune, *chimvale într-alesuri*, *ţimbale de strigare*, *psalturi* ori *canoane*, fără a fi stabilit diferenţiat tipurile de instrumente cu coarde lovite, de factura ţambalului sau cu coarde ciupite" [T. Alexandru, 2, p. 102].

[8] *Cor*, grupă de corzi a unui instrument muzical, acordate în unison (în număr de două, trei, patru)

Pe teritoriul Moldovei prototipul ţambalului portabil putea fi adus de negustorii din timpul Imperiului Bizantin şi, datorită legăturilor intense cu oraşele din Grecia şi din ţările slave (sec. IX-XI). Pătrunderea instrumentelor incipiente pe teritoriul Ţărilor Româneşti şi utilizarea lor necesită a fi legată de clasa dominantă, care prefera, de rând cu muzica clasică orientală, să asculte melodiile vocale susţinute de instrumente cu corzi ciupite de felul cobzei, "zongoli, un fel de mandolină" (Ferenz Liszt); chitarei cu divers număr de corzi (3-7) şi acordaj (cvintă-cvartă; terţă-cvartă etc.); *tanburului* turcesc; *guslei* slave (din balto-slavul – *gunsti*; din slavona veche – gosti cu "O"; rus gusli – fermecător); cu corzi frecate de felul viorii, *Kemanului* turcesc; cu corzi lovite, de felul ţambalului (lat.: cymbalum; grec.: Kymbalon). Toate aceste instrumente, în acea sau altă componenţă, număr de interpreţi şi, în special, ţambalul (şi cobza) cu funcţia de suport armonic au stat la baza tarafurilor lăutăreşti până la mijlocul secolului al XIX-lea.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea meşterul budapestan Iozsef V. Schunda măreşte considerabil cutia de rezonanţă a ţambalului vechi, instalat de acum pe patru picioare. În partea inferioară instrumentul este prevăzut cu două pedale pentru surdină, iar pe placa de faţă întinse 35 de corzi, grupate în 2, 3, 4 coruri, acordate în unison, cu o scară cromatică temperată. Varianta instrumentului lui Schunda cu numirea de ţambal unguresc s-a răspândit, treptat, în majoritatea formaţiilor de muzică populară din ţările balcanice, şi în deosebi, în tarafurile profesionale şi de amatori din Muntenia, Transilvania, Moldova. Ce-i drept, pe teritoriul Basarabiei până la anii '50 din secolul al XX-lea ţambalul unguresc era o rarietate, locul căruia îl ocupa, deocamdată, în orchestrele de la oraş pianul[9], iar în cele de la sate – ţambalul portabil. În prima jumătate a

[9] *Pianul* (fr.: şi engl.: piano; germ.: Hammeklavier, Klavier; it.: pianoforte), instrument clasic cu corzi lovite de ciocănaşe mecanice, cu claviatură şi pedale pentru surdină. Predecesorul pianului a fost monocordul lui Pitagora din Grecia Antică. De la monocordul cu patru corzi din secolul al XIV-lea derivă clavicordul care împrumută claviatura de la orgă. Iniţial pentru fiecare coardă erau prevăzute câteva ciocănaşe pentru a o lovi în diferite locuri (1/2, 1/3, ¼). În 1725 Daniel Faber construieşte un clavicord liber. Clavicordul a fost utilizat până la epoca lui Beethoven. Instrumentele din secolul al XYIII-lea aveau un diapazon de circa 5 octave şi o scară cromatică cu coruri de 2 şi 3 corzi. După multe probe experimentale spre anul 1709 în colecţia de instrumente muzicale ale lui Bartolomeo Crhistochori din Veneţia au fost semnalate primele mostre de tipul pianului, numite col piano e forte, la care era posibilă schimbarea dinamică a sunetului prin apăsarea clapei. La modificarea instrumentului, pe parcurs, au contribuit Kristof Gottlib Schroter (Germania, 1717-1721); Bartolomeo Cristochori (1726); Kristian Friederezi (Germania, 1745); Adam Beyer (Anglia, 1781), Iohan Gottlib Wagner (Germania, 1783); Sebastien Airar (Franţa,

secolului al XX-lea țambalul unguresc era adus în Basarabia din Budapesta, Bucureşti şi alte oraşe. Începând cu anii ’60 instrumentul este confecționat, pe scară largă, în atelierul specializat din Chişinău.

Ergologia.

Țambalul, instrument popular cu corzi lovite, constă dintr-o cutie trapezoidală de rezonanță, pe care sunt întinse 36 coruri de corzi, lovite cu 2 (4) ciocănaşe, instrumentul fiind prevăzut cu patru picioare şi pedală pentru cuplarea sau decuplarea surdinei cu corzile din registrul grav şi mijlociu.

Accesorii principali sunt: 1) corurile de corzi, întinse pe 2) placa de rezonanță; 3) rasta (tc.: Rast – “coarda viorii”); 4) sistemul de sprijin pentru corzi; 5) surdină şi mecanismul de pedale; 6) rama de fontă; 7) ciocănaşele.

Corzile, confecționate din oțel şi alte aliaje, sunt grupate în coruri (acordate în unison) câte 2, 3 sau 4. Cele din registrul grav (corzile basului) sunt înfăşurate cu sârmă de cupru pentru a face sonoritatea mai profundă. Corzile se întind până la frecvența necesară cu ajutorul cuielor, situate pe ambele margini ale plăcii de rezonanță. Dimensiunile corzilor fiecărui cor sunt inserate în Tabelul 10.

Tabelul 10. Dimensiunile corzilor țambalului[10]

Registrele *Soprano, Tenor*		Registrul *basului*		
Numărul corzilor	Diametrul	Numărul corzilor	Diametrul	Diametrul sârmelor de înfăşurare
1	0,775	20	0,775	0,29
2	0,775	21	0,775	0,31
3	0,775	22	0,800	0,35
4	0,775	23	0,825	0,38
5	0,800	24	0,825	0,41
6	0,825	25	0,850	0,44
7	0,800	26	0,875	0,47
8	0,850	27	0,900	0,47
9	0,825	28	0,900	0,51
10	0,875	29	0,925	0,51
11	0,900	30	0,950	0,62
12	0,925	31	0,950	0,67
13	0,950	32	0,975	0,75
14	0,975	33	0,975	0,80
15	1,00	34	1,00	0,90
16	1,05	35	1,00	0,90
17	1,00	36	1,05	1,00
18	1,10	37	1,05	1,00
19	1,05	38	1,10	1,12
		39	1,10	1,50
		40	1,17	1,50

1809); Krupp (Germania, 1812); Conrad Meyer (SUA, 1819) inventează rama de fontă; Robert Uornoum (Anglia, 1826) modernizează pianul în aşa fel că acesta nu ceda în fața instrumentului contemporan. La această listă mai pot fi aduşi încă sute de inovatori, care, în cele din urmă, au dus la naşterea şi modernizarea instrumentului-rege, care, după posibilitățile sonore şi tehnice, nu are asemănare. Echivalentul germ.: Klavier.

[10] După I. Vizitiu [29, p. 13].

Placa de rezonanță reprezintă un set de scândurele din brad încleiate cu grosimea de 7-8 mm (1085 x 766 x 595) prevăzută pe dinăuntru cu rastele de rezonanță, cu înălțimea de 28-30 mm şi lățimea – 22-23 mm. Partea de față a plăcii se vopseşte cu lac de culoare neagră.

Rasta constă din stinghii în formă dreptunghiulară, pe care sunt instalate popicii cu înălțimea de 45 mm ca suport pentru placa de rezonanță şi pentru transmiterea vibrațiilor plăcii panoului inferior şi pentru echilibrarea timbrului instrumentului.

Suporturile (saitensteiguri) reprezintă o garnitură de mosorele fasonate, din arțar, aranjate pe plăci din lemn (5 la număr) pe partea superioară, prevăzute cu tije metalice pe care sunt întinse corzile.

Rama, aidoma ramei din fontă de la pian, serveşte pentru rezistența corzilor, care au o forță de întindere de circa 18-20 tone.

Surdina şi *instrumentul de pedale* constă din: pedala, situată în partea inferioară a instrumentului; pârghia; virbelbancul pentru întinderea corzilor; verbibul, care serveşte pentru acordarea corzilor; bara surdinei; arcul; suportul surdinei.

Ciocănaşele, care sunt confecționate din lemn de nuc, uşor încovoiate şi înfăşurate la capete cu țesătură. La celălalt capăt ciocănaşul are o scobitură pe partea laterală pentru stabilirea degetului arătător. Țambalagii populari folosesc uneori 4 ciocănaşe pentru acționarea spontană a mai multor sunete acordice.

Posibilitățile sonore.

Țambalul, aidoma pianului, dispune de un timbru bogat şi variat în diverse registre. Prevăzut cu coruri de două şi mai multe corzi, acordate în unison, respectiv dublează, triplează armonicii sunetului fundamental, iar ca urmare timbrul capătă o nuanță plastică de parcă este o sonoritate însuflețitoare, plină de viață şi expresivitate emotivă. Acusticienii au

stabilit că la ţambal, pian spectrul sunetelor din registrul grav (primii 4-5 armonici) face sonoritatea plină, timbrul moale şi mustos. Pe măsura creşterii registrelor, armonicii, treptat, dispar, seacă, rămânând doar tonul principal cu un timbru sărăcăcios, sunetul devine strident, şuierător, metalic, vag.

Ridicarea armonicilor 2 şi 4 intensifică claritatea sunetului, face timbrul expresiv.

Acordarea. Ţambalul are un acordaj cromatic temperat care se realizează în felul următor: *la / re* octava întâi şi octava lui *la / re*; *sol / do* şi octavele acestora; *fa* din toate octavele şi cvinta (*si* bemol); *re* diez; *sol* diez; *do* diez şi octavele; *fa* diez şi octavele; *si* şi octavele; *mi* şi octavele.

Aceasta este metoda de acordare octavă-cvintă. Însă există şi metoda de acordare cvintă-cvintă, care este mai uşor de realizat la auz în baza tonului fundamental *la* octava întâi (440 Hz).

La ţambal sunt utilizate productiv diverse procedee de articulare.

Legato se execută prin decuplarea surdinei, adică eliberarea corzilor.

Staccato se execută cu ajutorul pedalei de blocare a strunelor şi loviturilor scurte şi energice cu ciocănaşele.

Apregiato se realizează prin executarea succesivă a sunetelor acordice.

Portato se efectuează prin lovirea riguroasă, exact ritmică şi egală a corzilor din punct de vedere al dinamicii.

Glissando se execută prin alunecarea ciocănaşelor pe corzi în ascendenţă sau descendenţă.

Executarea *milismelor* (mordentul, apogiatura, trilul [vezi: *Anexa I*, ex., 38].

Caracteristicile pentru ţambal sunt structurile acompaniamentice de figuraţii armonice (la acompanierea horei, bătutei, sârbei) şi figuraţiilor ritmo-armonice (la acompanierea horei mari, ostropăţului, marşului etc.)

Flageoletele se execută prin lovirea stridentă a corzilor în preajma stinghiilor.

Ambitusul ţambalului este destul de larg: *do* octava mare – *sol* diez (*fa*) octava a treia.

Tehnica de execuţie la ţambal se reduce la mânuirea ciocănaşelor şi pedalei. Executantul se aşează pe scaun în aşa fel ca mâinile să poată efectua liber mişcări pe corzile instrumentului. Ciocănaşele se aşează cu mânerul între degetele doi şi trei. Loviturile se efectuează direct perpendicular, în aşa fel, ca să fie atacate toate corzile unui ton. Loviturile ciocănaşelor pot fi efectuate succesiv, spontan, repetiţional pe unul şi

acelaşi cor. Energia şi ritmul loviturilor depinde de indicaţiile de articulaţie necesară.

Pentru obţinerea unui sunet adecvat şi modalitate interpretativă liberă, ţambalagiul trebuie să depună anumite eforturi şi să urmeze un curs de studiere practică sistematică.

Tehnica ciocănaşelor se reduce la felul de acţionare a corzilor şi determină calităţile acustice ale ţambalului. Puterea de acţionare a corurilor grave şi celor acute are loc cu o forţă diferenţială. Astfel, corzile basului necesită a fi lovite cu o forţă considerabilă, fiindcă rezistenţa lor este destul de mare, iar viteza de răspândire a undelor este mică. Dacă lovim una şi aceeaşi coardă cu un ritm mărunt, atunci undele de la capetele corzii nu reuşesc să revină spre ciocănaş, armonicii se sting odată cu a doua lovitură preluată rapid. Din acest motiv pe corzile basului deseori sunt practicate efectele de *tremolo* şi mai mult se execută succesiuni de sunete melodice cu surdina decuplată.

Acţionarea corzilor din registrul de mijloc (aproximativ corurile 20…40) necesită a fi realizată energic, cu o viteză mai mare, însă cu o forţă mai moderată. Pentru corzile din acest registru decisivă este alegerea punctului de acţionare a corului. Conform teoriei acusticii, odată cu depărtarea punctului de acţionare a corului de la vilberbanc, creşte energia cheltuită de ciocănaş. Însă, deoarece este nevoie a obţine un anumit spectru de vibraţie a corului (ţambalagiul îl distinge după auz), corurile din registrul respectiv sunt acţionate la o depărtare de 125-82 de la suportul pentru corzi.

În momentul acţionării corzilor din registrul acut (aproximativ corurile 38), acestea dovedesc să revină în starea iniţială cu o viteză destul de rapidă, deoarece undele sonore sunt foarte scurte. Corzile din acest registru necesită a fi acţionate cu o energie cinetică proporţională forţei de întindere a acestora. Micşorarea diferenţei dintre aceste două mărimi (forţa de întindere a corzilor şi energia cinetică a ciocănaşului) poate fi efectuată prin reducerea considerabilă a elasticităţii pernuţei de la capătul respectiv al ciocănaşului. În acest scop ţambalagiul cu experienţă, pentru melodiile din registrul acut rezervează ciocănaşe cu pernuţe puţin elastice sau abandonarea completă a acestora, mai ales, la executarea flageoletelor. După efectuarea loviturii, ciocănaşul nu trebuie ţinut pe corzi, ci retras energic de pe acestea. Pernuţa ciocănaşului trebuie să aibă o atingere liniară cu corzile şi să acţioneze în mod egal toate componentele corurilor, care sunt în număr de 1-2 (cele înfăşurate) şi 3-4 (cele netede).

Pedala serveşte pentru decuplarea surdinei de corzile din registrul de jos şi de mijloc, pentru a face vibraţiile să dureze un timp mai îndelungat. Manevrarea pedalei se realizează cu ajutorul piciorului în cazul realizării procedeelor de articulaţie (glissando, arpegiato, legato etc.).

Utilizarea şi repertoriul.

Ţambalul este un instrument complex şi evident, cuprinde toate facturile muzicale şi funcţiile orchestrale: de la melodie până la bas.

Cât priveşte executarea elementelor de factură polifonică, instrumentul este în stare să interpreteze melodii discante şi, în acelaşi timp, să menţină sunete pedalate prelungi în registrul grav; să execute două melodii polifonice independente în formă de imitaţie sau mişcare opusă etc.

În factura omofono-armonică ţambalul poate îndeplini mai multe funcţii, în special:

a) *Melodică*, deoarece la instrument sunt executate cu excelenţă melodii în toate registrele în baza textului de note sau cu elemente de improvizaţie. Este de menţionat că remarcabilul ţambalagiu Toni Iordache, care a evoluat timp îndelungat cu formaţia ieşeană "Ciocârlia", nu interpreta la fel de două ori aceeaşi melodie, fapt care denotă că acest interpret iscusit a ştiut să îmbine eficient elementele lăutăreşti cu stilul artistic profesionist.

Posibilităţile expresiei melodice a ţambalului, ridicată la un apogeu academic artistic, au fost demonstrate de ţambalagiul profesionist cu renume **Victor Copacinschi**, născut la 28.02.1943 în localitatea Moara de Piatră, judeţul Bălţi. În anii 1980-1982 artistul a interpretat cu Ansamblul de concert "Rapsodia" din Chişinău: *Tamburin, Ciclopii, Apelul păsărilor* de J.P. Rameau; *Toccata* de A. Haceaturean; *Asturia* de I. Albeniz; *Monodie* de Gh. Mustea; faimoasa *Ciocârlie* etc.

b) *Armonică* cu caracteristicile pentru ţambal, figuraţiile armonice, ritmice şi melodice. Primele sunt utilizate în lucrările muzicale cu caracter vioi: *Sârba lui Fieraru, Improvizaţii lăutăreşti, Lung e drumul şi cotit; Bătuta de la Giurgiuleşti*, interpretate de orchestra "Fluieraş", condusă de S.Lunchevici şi ţambalagiul cu har lăutăresc **Pavel Bradu** (10.02.908, Cimişlia-08.03.1980, Basarabeasca), autodidact, lăutar în diferite formaţii de muzică populară. În orchestra "Fluieraş" a evoluat ca ţambalagiu în anii 1949-1961.

c) *Figuraţiile ritmice* se utilizează la ţambal mai cu seamă în piesele folclorice cu metru ternar: *Hora mare, Geamparale, Hangu, Ostropăţ, Marş* etc. Aceste elemente de acompaniament sunt realizate cu o

virtuozitate deosebită de ţambalagiul cu o bogată experienţă **Serghei Creţu**, născut la 05.0I.1947 în localitatea Furmanca, reg. Odesa, jud. Ismail. S. Creţu evoluează ca ţambalagiu în diverse formaţii de muzică populară: "Alunelul", "Folclor", "Tinereţea", "Fluieraş". Măiestria acompaniamentică caracteristică o demonstrează în: *Geamparalele de la Trebisăuţi*, *Dimineaţa în sat, Hangu de la Briceni* etc.

d) *Figuraţiile melodice* au o deosebită încărcătură emoţional-artistică realizate pe întreg întinsul corurilor ţambalului. La acest compartiment vin să-şi afirme capacitatea improvizaţională mai mulţi ţambalagii, a căror sevă se trage din solul fertil al stilului lăutăresc, pus azi pe un suport trainic, numit stil artistic profesionist.

Vladimir Sârbu, ţambalagiu renumit, născut la 1944 (Costiceni, jud. Hotin). A studiat ţambalul la Institutul de Arte "G. Musicescu" din Chişinău cu Ion Grosu şi la Conservatorul "P.I. Ceaicovski" din Kiev cu Gheorghe Agrachinei. A evoluat în Orchestra de muzică populară "Folclor". În rândurile muzicienilor sunt bine cunoscute lucrările didactice: *Piese pentru ţambal*, Chişinău, 1981 şi *Şcoala de ţambal* (coautor V. Crăciun), Chişinău, 1982. A interpretat şi a înscris la Radio Moldova lucrări clasice de N. Paganini, A. Dvorak, F. Liszt şi melodii folclorice (doine, hore, sârbe).

Funcţia basului este mai puţin caracteristică pentru ţambal. Totuşi, în combinare cu alte funcţii, ea îşi face prezenţa destul de frecvent în practica instrumentului fie cu rol de figuraţie melodică, fie cu rol de pedală armonică, sau ca element de bază în funcţiile armonice în stare de figuraţie armonică sau ritmică.

La acest compartiment destul de agil s-au afirmat ţambalagii **Toni Iordache, Pavel Bradu, Vladimir Sârbu, Victor Copacinschi, Vasile Crăciun**[11]**, Anatol Golomoz, Gheorghe Sinescu, Petre Dabija, Mihai Cangaş, Ghenadie Platon, Sandu Şura, Vlăduţ Duminică** etc.

Aranjamente pentru ţambal şi orchestra de muzică populară realizează **Valentin Vilinciuc, Nicolae Botgros, Gheorghe Boşoalcă, Serghei Ciuhrii, Ion Dascăl, Petre Neamţu, Vasile Crăciun, Dumtru Căldare, Isidor Burdin,** fraţii **Advahov** ş. a.

[11] V. Crăciun, interpret la ţambal şi profesor, născut la 14.10.1946 în Vânători, jud. Lăpuşna. A editat *Metoda de ţambal*. Chişinău, 1982 (în colaborare cu V. Sârbu); a avut elevi: Petre Dabija, Gheorghe Şevcişin, Vasile Panainte, Ghenadie Platon ş.a.

4.10. INSTRUMENTELE CORDOFONE CU ARCUŞ

4.10.1. V i o a r a

It.: violino; fr.: violon; germ.: Seige, Violine; engl.: violin; span.: violin; grec.: violi; rus.: skripka



Figura 65. **Vioară**

Din veac în veac,
exod de cântăreţi
Îşi pun în dreptul
inimii vioara
(Al. Andriţoiu)

Istoricul.

Instrumentele cordofone cu arcuş au fost cunoscute în practicile muzicale la diferite popoare cu mult înaintea viorii, în special la indieni: *ingi*-ul, *banam*-ul, *Kemancia*. Ultimul îl întâlnim în practicile mai multor popoare, inclusiv la turci (Kiemany, Keman), la care a cântat şi D. Cantemir. *Kemancia* indiană este un instrument cu 2-4 strune, acordate în cvartă-cvintă, corpul este din lemn de formă sferică şi acoperit din faţă cu o membrană din piele de parcă ar prelungi tradiţionala esenţă rezonatorie a lirei elenice şi *Kissar*-ului egiptean.

În Europa asemenea instrumente au migrat abia prin secolul al VIII-lea, de care profitau muzicanţii ambulanţi. Ei ţineau în mâini un fel de instrumente de dimensiuni mici cu arcuş – *Fideli* (de origine germană), care, la figurat, avea înţelesul de interpretare (fidelă) urâtă la vioară şi *viela* de origine romană. Aceasta vorbeşte despre faptul că executarea la instrumentele cu arcuş timp îndelungat era privită ca o activitate umilitoare, puţin prestigioasă. De aici şi existenţa în trecut a expresiei: "Sentir le violon" ceea ce înseamnă "miroase a vioară", adică cu înţelesul de a sărăci, a deveni nenorocit.

Instrumentul *fideli* a suportat multiple schimbări, cât priveşte forma sa. Printre cele mai răspândite erau instrumentele de forma chitarei. La aceste fidele (viele) cântau în evul mediu minezingherii germani şi

jonglorii francezi. *Viela* se bucura de succes în rândul tuturor păturilor sociale. Anume viela (fideli-ul) a devenit naşa care a ţinut cununa la botezul a două specii de instrumente europene cu arcuş – *viola* şi *vioara*.

Prima ramură a fost luată sub ocrotirea păturilor aristocrate, iar a doua a avut aşa numita soartă "plebeică".

Viola (cuvânt italian cu care este numită familia de instrumente cu arcuş) a fost confecţionată după chipul fideli şi lăutei populare. Lăuta (arab: Al'ud) era un vechi instrument cu strune ciupite, asemănător cu corpul mandolinei, doar cu diferenţa grifurii, căpşorul (lăutei) căreia era mult încovoiat ca la cobza de azi. Tot de la lăută viola a împrumutat secţiunile tonale pe grifură, acordajul de terţă şi cvartă. Scăunaşul de formă plată la fideli capătă la violă o formă asemănătoare cu cea a viorii. Având multe elemente asemănătoare cu ale viorii, totuşi, viola se deosebeşte prin secţiunile tonale de pe grifură, numărul de corzi (6-7 la număr) şi însăşi mărimea instrumentului.

De menţionat că viola avea un sunet înăbuşit, moale, binevenit în condiţiile camerale, însă acest sunet nu era suficient în sălile concertistice mari.

Soarta evoluţiei viorii a fost deosebită. Acelaşi *fidel* a pornit pe o altă cale şi anume lui i-au fost asimilate calităţile unui alt instrument vechi – *rebeco*. Ultimul şi-a luat începutul de la instrumentul străvechi arab *rebad*, adus în Spania în secolul al VIII-lea. Acest instrument avea două corzi acţionale cu arcuş şi corpul în formă de prăsadă, iar în locul plăcii de rezonanţă superioare din lemn era întinsă o piele.

Păstrând forma predecesorului sau rebeco a fost înzestrat deja cu 3 corzi. Semnificativ este acordajul – pe cvinte, asemănător cu acordajul viorii.

Paralel cu rebecul şi asemănător cu acesta era vehiculată *giga* (gigul) cu cutia sonoră în formă ovală ca la vielă (secolul al XII-lea), asemănătoare cu mandolina şi chitara contemporană (gâtul împărţit prin linii transversale) însă fără scobituri laterale.

În secolele XV-XVI erau practicate şi *rebeco* cu patru corzi. Acest instrument avea un sunet pătrunzător, puternic, puţin sec. Anume tipul acesta de instrumente a fost răspândit fulgerător la majoritatea popoarelor spaţiului european.

Astfel, "vioara (violino) timpurie a fost rezultatul combinării celei mai bune sonorităţi şi a calităţilor muzicale ale rebecului, a viori rudimentare şi ale unei ramuri a viorii, ca lira de braccio" [I. Sârbu, 34, p. 31].

Ultima numire *lira da braccio* este prototipul Violei mici cu lungimea de 380,7 mm, confecţionată iniţial la Veneţia de către Giovani Maria de Brescia (1525). Actualmente lăutarii cu cuvântul *braci* numesc

vioara alto. La popoarele balcanice circulau instrumente făcute de meşterii din partea locului după chipul instrumentelor cordofone cu arcuş, predecesorii viorii adevărate.

În Polonia, după cum afirmă Ian Sten'schevski în prima jumătate a secolului al XV-lea (1434) existau instrumente de tipul viorii *mazanki*, instrument cu trei corzi şi arcuş, lungimea de 470-490 mm, acordat în cvintă. În rudenie cu cuvântul mazanki (echiv.: netezi) se află skrzypce (skrzyr – scârţâit; sinonimul – păr de cal). Acelaşi sens la slavi avea noţiunea *skripka*, care a pătruns în uzul vorbirii autotohtone cu mult înainte de apariţia viorii. Numirea scripcari era alterată la numele celor care cântau la instrumentele cordofone, de rând cu *lăutar*, *cobzar* etc. În acest context Viorel Cosma vine cu următoarea ipoteză: *Mult mai vechi decât termenul de lăută este cel care exprimă acelaşi lucru, provenit se pare din rusescul skripka.*

Autorul I. Sârbu invocă că apariţia viorii ireproşabile cu a patra coardă *mi* "a fost menţionată în Epitomul muzical al anului 1556, publicat de Jambe de Fer" [I. Sârbu, 34, p. 32].

Primii meşteri de vioară au fost acei care făceau lăute (fr.: luthier) şi viole. Printre aceştia se numără talentaţii reprezentanţi ai familiilor şi faimoaselor şcoli de lutierani din Italia secolelor XVI-XVIII, principalii reprezentanţi ai şcolii Brescia sunt: Gasparo Bertolotti, zis da Salo (1542-1609); Giovita Rodiani (1572-1624); Giovani Paolo Maggini (1580-1631); Mariani di Resaro.

Principalii reprezentanţi ai şcolii Cremona sânt: Amati Andrea (1510-1580); Amati Antonio (1538-1630); Amati Girolamo (1561-1630); Amati Nicola (1596-1684); Stradivari Antonio (1648-1737); Guarneri Bartolomeo; Guarneri Andrea (1626-1698); Guarneri Pietro I (1655-1720); Pietro II (1695-1762); Bergonzi Carlo, elevul lui Stradivari (1683-1747); Grancino Paolo, Gagliano Alecsandro, fondatorul şcolii napolitane (1660-1730) ş. a.

Şcoli de lutierani au fost iniţiate în Austria, Franţa, Saxonia, Olanda, Anglia. În multe ţări, inclusiv cele Româneşti (Moldova, Muntenia, Transilvania) erau meşteri populari care confecţionau viori pentru lăutarii din partea locului.

Totuşi instrumentele meşterilor italieni au fost şi rămân a fi de neâtrecut. Aceste viori au căpătat o nouă viaţă în mâinile lui Nicccolo Paganini (1782-1840), Barbu Lăutarul (Moldova, aproximativ 1780-1860), Nicolae Picu (Bucovina, 1789-1864), David Oistrah (Odesa, 1908-1974), Grigoraş Dinicu (Bucureşti, 1889-1949) etc.

Referinţele la cercetările viorii populare, realizate în mod detaliat de etnomuzicologii şi etnografii Tiberiu Alexandru, Gottfried Habenicht, Nicolae Rădulescu, Felicia Diculescu, Ion Sârbu ş.a. ne permit să concludem că acest instrument, incomparabil după forma şi conţinutul sonor, ocupă locul de frunte în lista instrumentelor profesioniste lăutăreşti. Este vorba despre vioara, care era utilizată până odinioară cu varietăţile sale vioara cu "teluri" (coarde de rezonanţă) şi vioara cu "goarnă" ("Tiebebelophon" sau "Stroh-Violin") [F. Diculescu, 12, p. 22].

După cel de-al doilea război mondial vioara, vehiculată în popor sub diverse denumiri: *scripcă, diblă, ceteră, lăută, higheghe, alăută, violină, luth* a fost substituită cu clarinetul, taragota, saxofonul.

Funcţia acompaniamentică a viorii populare cu circa 33 de scordaturi[12] este treptat preluată de acordeon, instrument aerofon polifonic înzestrat cu registre melodice şi armonice, cu posibilităţi tehnice extraordinare. Însă vioara populară nu şi-a închis cartea vieţii sale, ea continuă, ca şi altă dată, să fie obiectul atenţiei interpreţilor şi meşterilor populari. Spre exemplu, meşterul de viori din Cahul Veaceslav Stăvilă (49 de ani) nedorind să divulge în detalii "secretele" sale meşteşugăreşti, totuşi ne-a sugerat că pe el actualmente îl preocupă sonoritatea viorii, motivele căreia se ascund parţial în lacurile folosite, parţial în forma şi scobiturile din mijlocul căluşului. La instrumentele confecţionate de V. Stăvilă interpretează elevii secţiei muzicale de la Colegiul pedagogic din Cahul şi lăutarii din localitate.

Ziarul gagauz "Ana Sozii", nr. 18 din 27 noiembrie 1998 comunica despre marele meşter de instrumente din partea locului **Keleş Alexandru** (anul naşterii 1952), care a prezentat la expoziţiile din Chişinău, România, Rusia, Turcia, Germania instrumente confecţionate de el. Începând din anul 1976 încoace el face naiuri (cu 12, 18 şi 21 ţevi), fluiere (duduk), chitare (cu şase corzi), ţitere, viori şi viori alto (în gagauză: "kemanca"). Din 1990 A. Keleş este stabilit cu traiul la Chişinău.

[12] *Scordatură*, un acordaj ieşit din comun, caracteristic unui instrument cu corzi. În textul de note se notează prin cuvântul it.: scordato.



Figura 65 a. **A.Keleş şi instrumentele sale**

Gherman Kastriubin, meşter de instrumente cordofone, a deprins arta reparării instrumentelor de la Teodor Kalinski (Kislovodsk). La 1958 meşterul G. Kastriubin fondează la Chişinău un atelier pentru reparaţia viorilor şi readuce la viaţă multe instrumente ale maeştrilor violonişti din republică. Totuşi meşterul visează la confecţionarea unei viori proprii. După multe probe, schiţe, el face prima vioară obişnuită cu patru corzi, apoi "cvintonul" cu cinci corzi. Meşterul este şi un bun interpret, el cântă în orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Chişinău (L. Aculov, ziarul *Cultura*, 09.01.1992).

Ergologia şi dimensiunile accesoriilor[13] viorii



Figura 66. **Vioară**

[13] 1) fileuri; 2) bumb; 3) contrabărbie; 4) cordar; 5) efurile de emisie; 6) căluş; 7) scobituri laterale şi butuci; 8) placa de rezonanţă de faţă (L=360 mm); 9) marginile feţei şi spatelui (58,5 mm); 10) corzile; 11) prăguşor; 12) cuie; 13) cap (melc); 14) cutia cuielor; 15) tăietură; 16) gâtul; 17) placa de rezonanţă de spate (L=360 mm)

Meşterii populari atestă că corpul viorii se face din lemn de arţar, brad şi alte esenţe, timp îndelungat selectat şi prelucrat cu mare pasiune, vorba poetului Al. Andriţoiu: "Vioara-i din lemn de trandafir / şi are umăr leneş de madonă".

Lungimea viorii obişnuite este de 600 mm. Gâtul şi tăietura se fac din lemn negru, căluşul – din arţar. Corzile pot fi din tendoane animaliere sau din metal. Corpul instrumentului se acoperă cu lacuri speciale, pregătite după tehnologii tradiţionale sau cu elemente combinate. Şi aici există anumite taine, pe care încearcă să le metaforizeze poetul Al. Andriţoiu: "Neîntrecutul meşter din Cremona /…/ cu dălţi subţiri a rotunjit-o şi / Cu-amurguri dulci i-a poleit cutia / I-a smuls din suflet strune şi din nerv / Şi-a împrumutat de la ciripitoare / Prelungul tril".

Instrumentul apare sub diferite mărimi, şi anume: viori perfecte (4/4); trei pătrimi (3/4); parţiale (2/4); sfertice (1/4) şi optimi (1/8).

Tabelul 11. Dimensiunile viorilor[14]

Parametrii	4/4	3/4	2/4	1/4	1/8
Lungimea generală (mm)	600	565	535	475	445
Lungimea utilă a strunei	330	311	293	260	236
Lungimea corpului	355	335	315	280	255
Lungimea maximă a corpului	207	195	184	163	149
Grosimea maximă a corpului	62	58	54	49	45
Greutatea medie (kg)	0,45	0,37	0,34	0,29	0,24

Arcuşul reprezintă un mecanism de frecare, irită coarda şi constă dintr-o cârjă cu un smoc de păr de cal sau din aţă sintetică prelucrată cu sacâz.

Tabelul 12. Parametrii arcuşului

Mărimea convenţio-nală	Lungi-mea generală (mm)	Lungime a cârjei	Arcul de întin-dere	Diametrul cârjei la extremitate a inferioară	Greuta-tea (gr)
4/4	740	725	18	2,8	66
¾	665	650	15	9,7	55
2/4	615	600	14	9,5	43
¼	565	550	13	9,5	40
1/8	515	500	12	9,5	36

[14] După L. Kuzneţov.

Posibilitățile sonore și tehnica de execuție.

Ambitusul viorii este foarte mare: *sol* (octava mică) – *mi* (octava a patra). Fiecare din cele patru corzi dispune de o culoare sonoră proprie, irepetabilă. Struna superioară, numită *cvintă* are un sunet lucios şi strălucitor; două strune mijlocii se deosebesc prin suplețe și poetică; struna inferioară, numită *bas* ne surprinde prin timbru mustos și putere.

Notele pentru vioară se scriu în cheia de violină.

Strunele se acordează din cvintă în cvintă. Prima strună, cvinta este acordată în *mi* octava a doua; struna secundă este acordată în *la* octava întâi; a treia – în *re* octava întâi; a patra – în *sol* octava mică.

Caracterul sonorității depinde de felul cum se mișcă arcușul pe corzi.

Principalele modalități de articulație la vioară sunt: *legato* reprezintă unirea a două şi mai multe sunete printr-o singură mişcare de arcuş); *detache* presupune executarea fiecării note printr-o mișcare ritmică a arcuşului de sus în jos şi de jos în sus alternativ; *staccato*[15] este un procedeu de execuție printr-o mișcare a arcușului cu smucituri energice, separate; *martele* este un staccato accentuat; *saltando*[16] constituie un fel de staccato în care, la fiecare sunet, arcușul se desprinde ușor de corzi; *spiccato*[17] constă în stabilirea arcușului pe strună, fiecărei note revenindu-i un atac separat; *sotiie* este un fel de saltato realizat prin mişcări rapide a falangei mâinii drepte în sus şi în jos, care fac ca arcuşul continuu să salteze pe strună; *ricochet* - procedeu de saltare rapidă a arcuşului în urma unei aruncături a acesteia pe strună; *pizzicato* se execută prin ciupirea corzilor cu degetul arătător al mâinii drepte; *flautando* (flautato) este o executare în genul flautului, cu arcuşul lângă tastieră pentru a obține un sunet asemănător cu cel al flautului; *portato* - mod de interpretare riguroasă, exact ritmică, se notează cu liniuțe orizontale deasupra sau dedesubtul notelor; *con surdina* se execută cu dispozitivul special montat pe corzi în preajma scăunașului; echiv. it.: sordino; *senza surdina* - executare fără surdină; *sciolto* (dezlegat), procedeu de executare nonlegato, flexibilă și agilă; *sautile* (din fr. - "săltăreț") - efect sonor ce se realizează prin saltarea arcuşului la vârful acestuia; echiv. it.: *saltando, spiccato*.

Tehnica de execuție la vioară reprezintă o artă adevărată şi cere de la interpret un gust şi o energie creativă muzicală deosebită.

[15] Cuv. it.: *staccato* – rupt, desprins

[16] Cuv. it.: *saltando* (saltato) – sărind, saltând)

[17] Cuv. it.: *spiccato* – sacadat.

Vioara se aşează cu partea cordarului pe umărul stâng al executantului "în dreptul inimii", falanga mâinii stângi cuprinde gâtul instrumentului "madonei" în așa fel ca cele patru degete să acționeze liber patru corzi, degetul mare servind drept suport pentru mișcarea liberă a mâinii pe tastieră. Mâna dreaptă conduce arcuşul pe corzi în sectorul sistemului acustic principal al instrumentului (vezi: *fig*. 67).

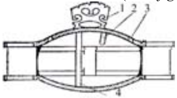


***Figura 67.* Sistemul acustic al viorii**
1) căluş; 2) placa elastică de față; 3) efurile; 4) popicul

Arcuşul acționează corzile la 1/5 … 1/8 din distanța segmentului de întindere, din partea căluşului. Executantul mişcă arcuşul, prelucrat cu sacâz, uşor apăsat pe strună şi o trage după sine, iar aceasta se împotriveşte. La un moment, când forța întinderii corzii depăşeşte forța de frecare, struna se desprinde de la arcuş şi se mişcă în direcția opusă. Cu cât mișcarea arcușului este mai rapidă, cu atât sunt mai frecvente "desprinderile" corzii de la arcuş şi invers. Toate aceste elemente, în ansamblu cu apăsarea corzii, determină calitatea sunetului.

La vioară se cântă și fără arcuș, prin ciupirea corzilor cu degetul.

Un procedeu aparte este *bariolaj*-ul, execuție rapidă a unei succesiuni de sunete, trecând alternativ de pe o strună pe alta.

Arcușul elastic acționează corzile prin mișcări line, ritmice în sus în jos alternativ, cu smucituri energice, de saltări ușoare: *ponticello, flautando, portato, sciolto*, de saltare a arcuşului la vârful acestuia, apăsate (*pesante*).

La toate procedeele tehnicii de interpretare la vioară mai este nevoie a releva unele dintre cele specifice şi frecvent utilizate în practicile lăutăreşti. La acest capitol face anumite generalizări autorul B. Kotlearov în cartea sa "Lăutarii[18] moldoveni şi arta lor". De la autorul în cauză sustragem şi sistematizăm următoarele particularități ale stilului lăutarilor:

[18] *Lăutar*, interpret popular, de obicei, instrumentist (profesionist sau semiprofesionist). Provine de la cuvântul lăută și este vehiculat împreună cu sinonimul scripcar. În trecut prin acești termeni se înțelegea numai interpretul de repertoriu popular. Pentru cel care făcea muzica de salon sau cultă, se adoptase termenul de muzicant neamț [V. Cosma, 11, p. 10].

- dinamismul lucid, însoţit de maniere improvizaţionale în legătură cu interpretarea melodiilor şi ritmului cu caracter *rubato*;

- folosirea figuraţiilor milismatice, pasajelor largi, efectelor sonore pur instrumentale în melodiile vocale;

- combinarea iscusită a elementelor de expresie (recitative, rubato, tenuto şi portamento);

- apelarea la figuraţii melodice cu intervalele secundei mărite dintre treptele a treia şi a patra mărită, cu tindere spre dominanta superioară sau inferioară cu ritm mărunt, unde sunetele repetate se cântă cu un legato uşor, totodată fiind separate cu aşa numitele aspiraţii, efecte realizate prin îmbinarea accentelor puţin consistente ale arcuşului, care fac sunetul vibrant, văluros cu tindere ba spre urcare, ba spre coborâre;

- schimbarea frecvenţei, amplitudinii şi direcţiei vibraţiei pentru a îmbogăţi sonoritatea viorii;

- alunecarea (*glissando*) de la *si* bemol spre *do* în modul popular *doric*; eschivarea de tonică şi dominantă, procedeu preferat de Gheorghe Murga, Gheorghe Heraru şi alţi lăutari;

- folosirea mordentului inferior, apogiaturilor în combinare cu vibraţia;

- trecerea treptată (în doine) de la aşa numitele sunete "albe" la vibraţia cu tindere în urcare;

- vehicularea efectului de "stingere" a sunetului;

- utilizarea apogiaturilor scurte, descendente care sunt realizate riguros şi spicat;

- procedeul de executare a melodiei pe fundalul unui sunet de burdonat (hangu) pe coarda neapăsată, aidoma sonorităţii cimpoiului;

- mărunţirea contrapunctului cu două şi trei note, unde două se execută legato, iar a treia non legato sau invers la capătul arcuşului, dinspre vârf spre talon (*pousse*).

Utilizarea şi repertoriul.

Soarta viorii populare şi celei în forma sa desăvârşită clasică este atât de bogată, încât nu poate fi cuprinsă de nici un eseu, deoarece destinul ei este destinul poporului.

Nu putem găsi o practică muzicală care s-ar desfăşura în lipsa sunetului miraculos al viorii. Atracţia spre ea a fost şi rămâne a fi de o fervoare excepţională. Lăutarii au fost acei proeminenţi protagonişti, care au demonstrat, din generaţie în generaţie, că "Vioara are suflu omenesc / şi struna şi arcuşul ei vorbesc" (Liviu Deleanu). Lăutarii moldoveni interpretau melodiile folclorice lăsate din bătrâni, formau repertoriul, perfecţionau

tehnica interpretativă, cultivau propriul său stil, care găseşte o rezonanţă vie în creaţiile muzicale ale compozitorilor profesionişti ai neamului.

Barbu Lăutarul (Vasile) (17.12.1780, Iaşi – 18.08.1858, Iaşi) "un nume ajuns legendar în mişcarea muzicală românească din veacul trecut" [V. Cosma, 11, p. 35], a cântat circa 60 de ani cu taraful său la nunţi şi petreceri, la curţile domneşti muzică de salon şi melodii populare. Printre cele mai cunoscute melodii din repertoriul maestrului sunt: *Sub poale de codru verde; Eu sunt Barbu Lăutarul; Am lăsat lumea şi slava; Tu-mi ziceai odată; În zorii zilei; Nu mă pedepsi, stăpână* ş.a. Pentru fiecare serbare însemnată Barbu Lăutarul compunea o nouă melodie, aidoma lui R. Strauss.

Un alt neîntrecut rapsod al timpului a fost **Iancu Perju** (1820-1880, Chişinău), viorist, lăutar, conducător al unei formaţii de muzică populară pentru care făcea prelucrări instrumentale cu mare iscusinţă lăutărească şi cu care cânta la nunţi şi cumătrii, la manifestări culturale din Chişinău şi suburbie. De o mare popularitate se bucurau nu numai în timpul vieţii, dar şi după moartea lăutarului melodiile: *Doina* [vezi: *Anexa II*, ex., 39], *Copiliţa, Doi ochi, Să mor cu tine* ş.a. Rapsodul popular I. Perju a educat mulţi lăutari de seamă, printre care se numără: Costache Marin, Gheorghe Heraru, Vasile Costache ş.a. Taraful lui I. Perju avea în componenţa sa instrumentele: două viori, alto, contrabas, cobză, ţambal, fluier, două clarinete, două trompete, trombon şi percuţie.

Costache Marin (1840-1911, Chişinău) a condus mai multe formaţii de muzică populară; a compus romanţe în caracter popular multe dintre care erau fredonate în popor.

Gheorghe Heraru (1853, Şoldăneşti – 19.07.1920, Chişinău), "unul dintre cei mai cunoscuţi lăutari din Basarabia" [S.Buzilă, 6, p. 225]. A continuat tradiţiile muzicale lăutăreşti şi a perfecţionat stilul interpretativ.

Carp Corniţă (1840, Chişinău – 1912, Chişinău), lăutar. A studiat vioara şi arta lăutărească sub îndrumarea lui Iancu Perju, din a cărui orchestră a făcut parte.

Constantin Parno (Costache) (1856, Bălţi – 12.04.1920, Bălţi), violonist lăutar. A activat la Bălţi, "fiind primul conducător de taraf din Basarabia care a introdus în componenţa acestuia viola şi cornul, iar repetiţiile s-au desfăşurat în mod obligatoriu cu citirea de către orchestră a sunetelor" [S.Buzilă, 6, p. 330].

Un aport considerabil la propagarea artei interpretative la vioară a fost adus de lăutarii semiprofesionişti de ieri şi de azi.

Alexandru Lemiş, lăutar, originar din Bălţi, autodidact. A fost şef de orchestre (1857-1869), a cântat ca solist-vocal şi violonist la nunţile şi petrecerile boiereşti din localitate. A avut un stil lăutăresc deosebit.

"Lăutar al lăutarilor", astfel îl numeşte ziarul *Cultura* pe **Chiril Nogoi** (născut la 1900 în Vadul-Leca, Teleneşti), scripcar pasionat cu un auz şi gust muzical rafinat pentru melodiile populare. Ch. Nogoi toată viaţa sa a cântat la nunţi, cumătrii cu taraful din satul natal, fondat şi condus de el până la vârsta de 70 de ani. Cei care l-au audiat, mărturisesc că bătrânul lăutar dispunea de o tehnică de invidiat.

Vasile Pocitaru (05.03.1919, Chişinău – 10.06.1976, Chişinău) face parte din rândul lăutarilor care au parcurs calea de la interpret din orchestre şi tarafuri populare până la studiile muzicale la Conservatorul Unirea din Chişinău (1930-1935), apoi să ajungă violonist de muzică populară şi solist în orchestra simfonică din Chişinău (1946-1969). Până la urmă a rămas fidel stilului popular de interpretare a muzicii originale.

Ion Rusu (poreclit Mărăndeanu), violonist, născut la 1885 în Cubolta, Bălţi. În acele timpuri la Bălţi îşi desfăşura activitatea orchestra condusă de Costache Parno, care forma discipolilor săi deprinderile de citire a notelor. Ion Rusu, pasionat de vioară, dar executant după auz, studiează vioara în mod particular cu Gh. Cucieru, membru al formaţiei de muzică populară condusă de C. Parno. Întreaga activitate lăutărească a lui I. Rusu a fost legată de viaţa muzicală bălţeană şi localităţilor din suburbie. Spre exemplu, a fondat un taraf în Mărăndeni, care se bucura de mare stimă în rândul populaţiei. A murit la 1947 în Pelinia, Râşcani.

O activitate artistică rodnică desfăşoară la Bălţi în anii 1964-1985 lăutarul cu har deosebit **Dumitru Căldare**. El conduce taraful de la Institutul Pedagogic "Alecu Russo", orchestra "Lăutarii" de la Palatul de cultură din Bălţi, alte formaţii de muzică populară în care cântă muncitori, studenţi, profesori şi melomani din alte pături sociale.

Destinul neamului a fost şi este bogat nu numai în lăutari, ci şi compozitori violonişti, "prezentându-şi în public în principal propriile lor lucrări" [I.Sârbu, 28, p. 90].

Ciprian Porumbescu, violonist, pianist, dirijor de cor şi compozitor (14.10.1853, Şipotele Sucevei – 25.05.1883, Stupca, jud. Suceava). Primele studii muzicale le face la Normal-Hautschule din Suceava (1863-1873), avându-i ca pedagogi de seamă pe Simion Meyer şi C. Schlotzer (vioară) şi Carol Miculi (pian). Urmează studiile la Gimnaziul superior greco-catolic şi apoi Facultatea de Teologie şi Filosofie a Universităţii din Cernăuţi. Este absolventul cursurilor muzicale ţinute de Isidor Vorobchevschi (1877). Ca violonist s-a manifestat la interpretarea sonatelor de L. Beethoven şi lucrărilor proprii. Irepetabila *Baladă pentru vioară şi orchestră* denotă putere şi dragostea compozitorului Porumbescu

pentru popor, pentru izvoarele folclorice ale neamului. El cu adevărat este numit compozitor patriot, suflet şi geniu bucovinean, rapsod romantic, cântăreţul Daciei întregi, maestrul viorii etc.

George Enescu, violonist, pianist, dirijor, compozitor şi profesor (19.08.1881, Cordăreni, jud. Suceava – 04.05.1955, Paris). Un nume fără asemănare în muzica românească, talentul violonistic al căruia este surprins de poetul Nicolae Tăutu în versurile "Invocare":

I-a dat Moldova cea dintâi lăută
Dintr-un strujan jilav de păpuşoi,
Arcuş-un ram de salcie bătută
De viscole, în vechiul Dorohoi.

I-a fost Moldova trup cald de vioară,
Şi primul dascăl doina … neştiut,
Cu ele doar purcese-a subţioară
Feciorul de răzeşi de lângă Prut.

Compozitorul violonist de primă vioară a compus şi interpretat "muzică simfonică, vocal-simfonică, lucrări concertante, muzică instrumentală şi de cameră, a semnat transcripţii, orchestraţii, cadenţe" [S.Buzilă, 6, p. 173]. Printre faimoasele creaţi ale maestrului nominalizăm sun de remarcat: *Rapsodia nr. 1*, în la major; *Piesa concertantă pentru violină şi pian; Sonata pentru vioară şi pian,* în re major, opus 2.

Gheorghe Burada, remarcabil viorist (02.08.1831, Iaşi – 25.03.1870, Iaşi). A publicat: *Principii elementare de muzică*, Iaşi, 1860. A înfăptuit o activitate rodnică în vederea formării la generaţia tânără a gustului pentru vioară şi muzica violonistă.

Eugen Coca, violonist şi compozitor (03.04.1893, Cureşniţa, jud. Soroca – 09.01.1954, Chişinău). A învăţat vioara de la tatăl său, Costache Coca, lăutar renumit din părţile Sorocii. Printre lucrările de seamă sunt: *Tablou simfonic* (1935), *Capriciu român* (1936).

Un aspect deosebit în activitatea violoniştilor este acel didactic, orientat spre formarea noilor generaţii de interpreţi. Acest aspect n-a fost trecut cu vederea de nici un lăutar sau instrumentist profesionist, însă cu un deosebit elan s-au dedicat acestei activităţi violoniştii şi profesorii secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea:

Alexandru Flehtenmaher (05.06.1822, Iaşi – 26.01.1898), a fost un violonist de mare virtuozitate şi pedagog remarcabil al viorii din secolul al XIX-lea.

Vasile Gutor, violonist (04.04.1864, Chişinău – 16.03.1947, Odesa). La Conservatorul din Petersburg a studiat cu N.Rimski-Korsakov

(teorie, armonie, compoziţie), A.Rubinştein (orchestraţie). Fondatorul şcolii de muzică din Chişinău (1893). A contribuit substanţial la elaborarea noilor metode şi procedee de lucru cu elevii-muzicieni.

Athanasie Teodorini (1871-1924), a studiat vioara la Iaşi cu T. Burada şi E. Caudella. A întreprins o largă activitate pedagogică, interpretativă şi administrativă. A fost profesor, apoi director al Conservatorului din Iaşi (1907-1911), conducător al unui cvartet de coarde din Iaşi.

De rând cu activitatea violoniştilor populari, începând cu secolul al XX-lea, când sunt fondate primele şcoli muzicale particulare şi de stat, vin să-şi măsoare măiestria violonistică pe scenele de concert interpreţii profesionişti din Moldova:

Adolf Meţ, violonist profesionist (1862, Dubăsari - ?), absolvent al conservatorului Imperial din Petersburg (1880-1884). A cântat în formaţii muzicale din Basarabia, a practicat lecţii particulare de vioară.

Arnold Rose (24.10.1863, Iaşi – 25.07, 1946, Londra), violonist remarcabil al secolului al XIX-lea.

În continuare trecem în revistă familia violoniştilor Bobescu.

Jean Bobescu (1890-1981), născut la Iaşi, s-a înscris în peisajul interpreţilor violonişti contemporani ca dirijor de operă.

Constantin Bobescu (21.05.1899, Reni, Basarabeasca – 23.05.1992), a fost elevul lui Eduard Caudella, a cântat sub bagheta lui George Enescu. C. Bobescu a fost nu numai un mare interpret, ci şi un eficient compozitor, pedagog de vioară (la Conservatorul din Cernăuţi), iscusit orchestrator. De o mare faimă se bucură în rândul ascultătorilor aranjamentele pentru vioară şi orchestră: *Hora staccato* de Grigoraş Dinicu şi *Ciocârlia* de Angheluş Dinicu. Constantin Bobescu a propagat cu mare pasiune arta interpretării la vioară.

Mihai Barbu (1889-1938), absolvent al Conservatorului din Iaşi, face parte din pleada violoniştilor remarcabili ai secolului al XX-lea.

Mircea Bârsan (1897-1977), născut la Iaşi, a studiat vioara cu E. Caudella în particular. A colaborat cu George Enescu, Emanuil Elenescu.

Nicolae Bodoi (07.02.1894, Chişinău – 23.09.1973) în anii 1918-1944 este cunoscut ca muzicant ambulant, lăutar în restaurante, în orchestra de muzică populară a Filarmonicii din Chişinău (1944-1954) ca viorist.

George Manoliu (20.03.1911, Bacău), a absolvit la vioară Academia de Muzică "George Enescu" din Iaşi în 1934. A susţinut o activitate concertistică la Cernăuţi, Chişinău, Iaşi. G. Manoliu a avut marea ocazie de a colabora cu G. Enescu şi a însuşi anumite elemente de tehnică violonistică. A elaborat o lucrare de prestigiu: *Enescu – poet şi gânditor al viorii*. A activat în calitate de profesor la Conservatorul din Cernăuţi (1937-1940), a desfăşurat o amplă activitate obştească, fiind membru al juriurilor la diferite concursuri Europene.

Mihai Constantinescu (22.08.1926, Chişinău – ianuarie 1986), violonist de seamă, a făcut studiile la Conservatorul din Chişinău cu A. Pester.

Alexandru Ranga (10.07.1920, Cureşniţa-Nouă, jud. Soroca – 03.01.1981, Chişinău), violonist de seamă, a cunoscut vioara de la 6 ani de la tatăl său. Un oarecare Poleakov, lăutar din părţile Sorocii, făcu primele "cursuri" cu micul Alexandru. Nu după mult timp familia Ranga (Alexandru, fratele, sora şi tata) formează o trupă, care evoluează în restaurantele din Soroca. În 1932 familia trece cu traiul la Bălţi. Nereuşind la Conservatorul din Iaşi, urmează studiile la Conservatorul Municipal din Chişinău (1937-1939). Bălţenii îl cunosc ca violonist în orchestrele restaurantelor şi cinematografului "Kotovski" din localitate (1944-1955). Apoi interpretul şi compozitorul format şi-a desfăşurat activitatea în fruntea formaţiilor de muzică populară din Chişinău, Anenii-Noi, a compus muzică în stil popular.

Şi, când cu tine eşti rămas,
Ea una ştie dacă vrei,
Sunând din sfântul lemn al ei
Să-ţi râdă sau să-ţi plângă greu.
(Liviu Deleanu)

Şi ca vioara "să-ţi râdă sau să-ţi plângă greu" în mare măsură depinde de talentul şi rafinamentul artistic al violonistului ce duce orchestra după sine.

Serghei Lunchevici, violonist şi dirijor (29.04.1934-15.08.1995). muzician de o forţă majoră, aflându-se de mai mulţi ani în fruntea orchestrei de muzică populară "Fluieraş" din Chişinău (1958-1995). A fost adeptul cultivării atitudinii de interpretare academică a perlelor muzicii populare.

Dumitru Blajinu, violonist şi dirijor, născut la 10 noiembrie 1934 în Pererâta, Lipcani, jud. Hotin. Fondator al orchestrei de muzică populară "Folclor" pe care a condus-o din 1967 până în 1985. A cântat în anii tinereţii în taraful din sat (1953), condus de lăutarul din localitate Ion Vieru, zis badea Ion.

Nicolae Botgros, violonist şi dirijor (25.01.1953, satul Badicu, Cahul), dirijor al orchestrei de muzică populară "Lăutarii" a Filarmonicii din Chişinău (din 1978). Orchestra condusă de maestrul N.Botgros se deosebeşte printr-un stil interpretativ elevat, creaţiile muzicale fiind mereu raportate stilistic la rigorile melosului popular, specificului intonaţional al

zonei folclorice de unde a fost inspirată zestrea muzicală autohtonă. Faima orchestrei *Lăutarii* este dusă în toate ţările spaţiului european şi nu numai.

4.10.2. V i o l o n c e l u l

It.: violoncello; fr.: violoncelle; germ.: Violon (cell); engl.: violon (cello); span.: violoncelo; grec.: violonstsăl(i)o; rus.:Violoncel(i)



Figura 68. **Violoncel**

Istoricul.

Violoncelul a luat naştere nu peste mult timp după apariţia viorii cu patru corzi, inventat de aceiaşi lutieri din Brescia şi Cremona (1560-1824) şi s-a dezvoltat odată cu vioara. Fiind constituit după chipul viorii, însă de proporţii mult mai mari, noul instrument a fost botezat cu numirea de *Violoncel*, ceea ce în limba italiană are sensul de *voce gravă* sau *bas mic*.

Iniţial, la mijlocul secolului al XVII-lea violoncelul era vehiculat cu denumirile: Bass de Violon (Franţa), Violoncino Basso di viola da braccio (Italia), Bass-bieg de braccio (Germania). Acestea şi alte denumiri nu aveu decât să sublinieze sensul de *violoncel,* care era conceput ca vioară-bas. Asemenea viziune a determinat şi funcţionalitatea instrumentului – executarea partidei basului în diverse orchestre. La finele secolului al XVII-lea violoncelul se afirmă ca instrument solistic, în mare parte, datorită compozitorului A. Corelli (1653-1713), care îi încredinţează violoncelului partide solistice în ale sale creaţii *Concerto grosso*.

Aria largă de utilizare a violoncelului a făcut ca lutierii să construiască diferite tipuri de instrumente: unele de dimensiuni mai mici – pentru executarea partidelor solistice, altele de dimensiuni mai mari – pentru executarea partidei basului. Anume cu rolul de bas în tarafurile lăutăreşti din Ţările Româneşti în secolul al XIX-lea erau utilizate

instrumente de tipul violoncelului, aduse din ţările orientale şi Rusia, cu numirea dialectică de "broancă". Acest tip de violoncel, *broanca*, avea trei corzi acordate în: *sol*, *la* octava mare şi *re* octava mică. T. Alexandru descrie felul de executare populară la violoncel astfel: "*Broncaşul* ciupeşte cu degetul sau cu un beţişor de mărimea unui creion, numit *piscalău* sau *scobitor*, coarda liberă *re* (pizzicato) şi bate cu o baghetă de lemn, cu un băţ de bătut, deodată coardele *sol* şi *la*, de asemenea libere (con legno)" [T. Alexandru, 1, p. 75].

Productivitatea cu care lutierii italieni lucrau asupra perfecţionării violoncelului mai poate fi confirmată prin faptul vehiculării imense a violei (soprano, alto, tenor, bas) în toate sferele vieţii muzicale. Familia de instrumente cu a câte 6-7 corzi satisfăcea pe deplin exigenţele faţă de facturile polifonice, pe de o parte, şi necesitatea crescândă pentru noi instrumente care ar face faţă interpretării melodiilor în facturile omofone armonice fiind pe cale de reducere, pe de altă parte.

Timp îndelungat, de rând cu violoncelul, mai era să concureze *gamba*, instrument cu arcuş şi 7 corzi, bun pentru ansamblu cu scopul de a executa melodiile cu un timbru asemănător cu cel al violoncelului. Spre exemplu, I.Bach a scris *Concertul Brandenburgic nr. 6* pentru duetul alto, duetul *gamba*, violoncel şi cembalo. Aşa s-a întâmplat, că după două secole (XV-XVII) *gamba*, care se bucura de o mare popularitate în rândul muzicienilor şi spectatorilor, coboară de pe scena muzicală ca o lebădă dusă de valurile timpului într-un golf al memoriei de frumoase şi calde amintiri.

La mijlocul secolului al XVII-lea gamba este substituită definitiv de violoncel. Are loc îmbogăţirea simţitoare a tehnicii interpretative, la violoncel este modificată lungimea tastierei, gâtului, este instalat piciorușul, este modificat arcuşul etc.

I. Bach, voind să evidenţieze registrul de sus al violoncelului, adaugă la cele 4 corzi pe cea de a cincia şi creează pentru violoncel Suita a şasea *Cvintocord*. Acest eveniment a făcut să fie observate posibilităţile tehnice ale violoncelului în registrul acut, mai ales lărgirii funcţiei corzii de sus *la*.

În genurile de sonată şi muzică camerală violoncelul îşi manifestă posibilităţile sonore ale registrelor de mijloc şi acut.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea violoncelul capătă o nouă amploare în arta concertistică a compozitorului şi violoncelistului italian Luigi Boccherini (1743 – 1805) şi a compozitorilor clasicismului vienez: J. Haydn. L. van Beethoven, W. Mozart. În această perioadă, odată cu pătrunderea muzicienilor occidentali în Ţările Române în toiul balurilor cu dansuri moderne şi muzică de salon, violoncelul este preluat de interpreţii

la instrumente cu corzi, mai cu seamă din localităţile orăşeneşti. Clasa dominantă şi protipendata autohtonă primea cu pasiune şi exaltare *menuetul* şi *cadrilul*, aduse din Europa şi executate de ansambluri cu corzi. Se spune că în onoarea prinţului Alexandru Potiomkin în Moldova la 1790 a avut loc un bal, la care, pe lângă muzica naţională, a fost interpretată şi muzică de salon (valsul, menuetul, cadrilul) la instrumente cu corzi (viori, violoncel, contrabas). În practicile lăutăreşti îşi fac apariţia în secolul al XIX-lea instrumente de tipul violoncelului cu 3,4 şi 5 corzi la care se interpreta, de obicei, prin ciupirea sau lovirea strunelor cu o baghetă din lemn. Aceste instrumente erau utilizate pentru executarea basului şi, împreună cu cobza, ţambalul portabil, formau cadrul acompaniamentic al tarafului. Violoncelul de tip clasic cu patru corzi şi arcuş a fost înscăunat în practicile muzicale din Moldova datorită pasionaţilor violoncelişti:

Eduard Caudella (1841, Iaşi – 1924), fiul violoncelistului Francise Serafim Caudella, a moştenit de la tatăl său dragostea pentru instrumentele cordofone. A fost numit (1860) de către Alexandru Ioan Cuza violonist la Curtea Domnească. Începând din anul 1861 muzicianul ieşean se consacră activităţii pedagogice, devenind profesor iar apoi director al Conservatorului din Iaşi (1893-1901). În literatura de specialitate găsim că G.Enescu i-a dedicat lui E.Caudella lucrarea sa pentru vioară "Impresii din copilărie".

Pavel Bacinin (31.07.1895, Kiev – 06.06.1976, Chişinău), violoncelist cu mare experienţă artistică. În anii 1930-1940 întreprinde o activitate rodnică ca violoncelist şi dirijor al Orchestrei simfonice din Tiraspol; violoncelist în Orchestra simfonică din Chişinău, profesor la Conservatorul de Stat din Chişinău (1940-1941).

Nicolai Popel, violoncelist şi profesor (27.06.1909, Baku – 14.04.1995, Chişinău), face studiile muzicale în Odesa la Piotr Stolearski; lucrător emerit al culturii din Republica Moldova (1970). A publicat o lucrare didactică "Crestomaţie pentru instrumente cu coarde şi arcuş", Chişinău, 1987. A colaborat cu M. Caftanat, V. Poleacov, D. Fedov ş.a.

Violoncelul pentru prima dată, după afirmaţiile lui I. Vizitiu, "a intrat în componenţa tarafului profesionist al Filarmonicii de Stat din Moldova în anul 1947" [I. Vizitiu, 37, p. 181].

Ergologia şi dimensiunile instrumentului.

Violoncelul se deosebeşte de vioară doar prin dimensiunile corpului şi accesorilor. Baza sau corpul propriu-zis al instrumentului se prezintă sub forma cifrei "8" cu gâtul cu grifuri şi capul pe care sunt instalate cuiele pentru întinderea corzilor, cordarul, căluşul şi fleşa (pentru fixarea instrumentului în timpul executării).

Lungimea totală a instrumentului (fără picioruş) este de 1288 mm; lungimea mensurii – 400-405 mm; lungimea plăcii de rezonanţă – 750-765 mm; lungimea gâtului – 285-290 mm; lăţimea grifurii dinspre cap – 31,5-33 mm şi dinspre corp – 58,5-59,00 mm. Distanţa dintre strune pe scăunaş este de 16,8-17,00 mm. Pe placa de rezonanţă de faţă, în preajma scăunelului sunt două deschizături în forma literei *" f ",* numite *efuri*, care îndeplinesc funcţia de transmitere a undelor sonore din camera de rezonanţă de la vibraţia strunelor.

Presiunea efectuată de corzile întinse asupra plăcii de rezonanţă este echilibrată de o placă de lemn numită arc, situată dinăuntrul plăcii de faţă. De la dimensiunile şi locul fixării acestei plăci depinde timbrul instrumentului, reglarea acordajului strunelor. La violoncel, de o potrivă cu alte instrumente cordofone cu arcuş, se execută cu arcuşul (sau prin ciupire – *pizzicato*).

Deoarece calitatea sunetului la violoncel depinde de mişcarea arcuşului, felul de apăsare, energia cu care acesta este mişcat pe corzile care transmit oscilaţiile sonore prin arcuş la camera de rezonanţă, un rol decisiv îl joacă: construcţia corpului (dimensiunile, tehnologia pregătirii materialului constructiv), acordarea acustică a plăcilor de rezonanţă, forma şi mărimea scăunaşului, stabilirea locului potrivit pentru arcul de echilibrare a presiunii corzilor şi rezonanţei.

În trecut strunele erau confecţionate din vine de animale, iar azi – din oţel şi alte aliaje.

Posibilităţile tehnice şi expresive.

Violoncelul are un ambitus destul de mare: *do* octava mare – *la* octava a doua a scării muzicale [vezi: *Anexa I*, ex., 39].

Cele patru corzi în stare liberă sunt acordate din cvintă în cvintă.

Fiecare strună şi scara acesteia dispune de un timbru propriu, deosebit. Spre exemplu, prima coardă *la* produce un sunet lucid, expresiv şi îi sunt proprii nuanţele palpitabile, intonaţiile de profunde trăiri sufleteşti, pline de extaz şi patetică. Scara muzicală a strunei *re* întru totul corespunde timbrului vocii bărbăteşti, în registrul de tenor şi celei feminine de contralto. Scara strunei *sol* ne surprinde prin intonaţiile de mărinimie şi nobleţe, scara corzii *do*, aidoma registrului de mijloc se distinge printr-o expresivitate deosebită, însă într-un alt plan emoţional cu nuanţe de grozăvie, sobrietate, ferocitate.

Pentru acorduri sunt prielnice registrele de mijloc şi de jos. Registrul de sus este utilizat rareori, cu precădere în lucrările de virtuozitate.

La violoncel sunt executate cu uşurinţă intervalele paralele de sextă şi octavă, mai dificile fiind terţele.

Tehnica de execuție la violoncel se reduce la iscusința de mânuire a arcușului. *Legato* se realizează prin interpretarea a două și mai multe sunete pe o singură mișcare lină a arcușului; *detache* reprezintă executarea fiecărei note cu mișcări ale arcușului în sus și în jos, alternativ; *staccato* la violoncel se realizează prin acționarea sacadată (abruptă) a corzilor, arcușul fiind apăsat cu perseverență. *Spiccato* presupune o executare sacadată, care constă în saltarea arcușului pe strună, fiecărei note revenindu-i un atac separat. *Flageoletul* este rezultatul vibrație corzii libere atinse într-unul din punctele care o împarte exact în două, trei, patru sau mai multe segmente (flageoleți naturali) [vezi: *Anexa I*, ex., 40] sau prin schimbarea înălțimii sunetului fundamental (flageoleții articulați), care sunt calificați ca flageoleți de cvartă, terță, octavă, cvintă, în dependență de porțiunea corzii pe care este apăsată. *Pizzicato* reprezintă un procedeu contrar celor executate cu ajutorul arcușului, care constă, propriu-zis, în ciupirea strunelor cu degetul. *Glissando* presupune alunecarea degetului pe coarda apăsată de la un sunet la altul, prin toate sunetele intermediare. *Con surdino* este un mod de interpretare cu folosirea unui dispozitiv în formă de pieptene cu trei dinți, care se instalează pe căluș pentru a înmuia (atenua) sunetul și definitiv modifică timbrul. *Vibrato* reprezintă un efect sonor care se realizează datorită oscilației ușoare și rapide a degetului și falangei pe coardă în jurul înălțimii reale a sunetului. *Tremolo* se efectuează prin repetarea rapidă a unui sunet sau unui interval [vezi: *Anexa I*, ex., 41]

Utilizarea și repertoriul.

În tarafurile lăutărești *violoncelul*, *broanca,* era utilizat ca instrument pentru executarea basului, uneori pentru a ține isonul. În formațiile de muzică populară contemporane violoncelul interpretează cu prisosință pedala armonică (sunetele armonice prelungi) sau elementele melodice de contrapunct. Din acest motiv violoncelul își face apariția în lucrările muzicale cu caracter lin, cantilene de tipul doinei, baladei, cântecului de leagăn, cântecului cu intonații narative, horei cu metru ternar, valsului etc.

Violoncelul ocupă un loc de seamă în creațiile muzicale ale compozitorilor: George Enescu (*Octet pentru instrumente de coarde*, în do major, op. 7; *Rapsodia română nr. 1*, în la major, op. 11); Ștefan Neaga (*Cvartetul de corzi nr. 1*, în re minor (1931); Eugen Coca (*Cvartetul de corzi nr. 1*, în sol minor (1926); Vladimir Poleakov (*Concertul pentru violoncel și orchestră* (1960); Gheorghe Neaga (*Cvartetul pentru flaut, vioară, violoncel și pian*); Tudor Chiriac (*Cvartetul de coarde nr. 1*).

Violoncelul găsește o rezonanță amplă în partiturile orchestrale aranjate de dirijorii cu renume ai formațiilor de muzică populară din țară: Serghei Lunchevici (*Romanță; O, mică bătrână; Jalea țiganului; Șarampoiul; Miorița; Cântec de leagăn; Legendă haiducească; Doină și joc țărănesc*); Valentin Vilinciuc (28.02.1925, Chișinău) (*Rapsodia moldovenească, Ruseasca, Bătuta, Hora, Oleandra de concert*).

La înrădăcinarea violoncelului în practicile muzicale populare și profesioniste din Moldova au contribuit: **Moritz Schildkeret**, violoncelist și profesor (12.02.1867, Chișinău – 1943, Chișinău). A studiat violoncelul la Viena, a lucrat în calitate de profesor de violoncel la Școala de muzică și Conservatorul Unirea (1919-1940) din Chișinău; **Iosif Slepac** (19.02.1912, Chișinău – 09.06.1987, Chișinău), violoncelist în diverse formații muzicale, inclusiv, Ansamblul de cântece și dansuri "Doina" din Chișinău (1942-1945); **Leonid Șcerbacov** (1875, Kiev – 29.10.1939, Chișinău), profesor de violoncel la școala de muzică din Cernăuți (1915-1925), Școala de arte frumoase din Cetatea Albă (1926-1932), ca violoncelist concertist a întreprins turnee artistice la Cernăuți, Bălți, Orhei, Soroca, Iași, Tighina, Ismail etc.

4.10.3. C o n t r a b a s u l

It.: contrabasso; fr.: contrabasse; germ.: Kontrabass;
engl.: duble basse; rus.: kontrabas

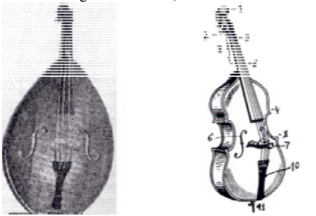


Figura 69. **a) contrabas-cobză** **b) contrabas de tipul viorii**

Istoricul.

Contrabasul are cel mai grav registru și este cel mai masiv instrument cu corzi și arcuș din familia viorilor.

Denumirea instrumentului este simbioza a două cuvinte: *contra* cu sensul de a fi împotrivă, de a se opune sau de a dubla (ex., engl.: Duble Basse) şi *bass* - registrul cel mai grav. Instrumentul a şi fost confecţionat cu un singur scop, anume pentru a efectua funcţia celui mai grav registru.

Primul instrument a fost confecţionat acum 300 de ani în mâinile lutierului italian Michele Todini. Despre acest eveniment istoric din lumea muzicală mărturiseşte însăşi inventatorul instrumentului şi autorul cărţii "*Galeria armonică*" (1676). Contrabasul clasic parcurge o cale evolutivă lungă, "metamorfozându-se în aceeaşi epocă şi în aceleaşi ateliere" [A. Paşcanu, 26, p. 34-35] cu celelalte instrumente din familia viorilor. Deopotrivă cu confraţii săi, contrabasul a provenit de la vechea *violă-contrabas*, numită *violine*. Noul instrument a moştenit de la violă configuraţia corpului cu "umerii lăsaţi" în partea superioară; forma plăcilor de rezonanţă; acordajul în cvartă; totodată, abandonând elementele caracteristice ale violei, şi anume: sârmele metalice pentru segmentele tonale de pe tastieră, micşorarea numărului de corzi până la patru. De la vioară contrabasul moşteneşte două efuri "***f*** " pe placa de faţă, tastiera în forma gâtului.

Astfel, în procesul evolutiv, instrumentul suferă schimbări ce ţin de forma exterioară, dimensiunile, numărul corzilor şi acordajul acestora.

Organologia atestă că pe parcursul istoric au existat şi tipuri de contrabasuri cu 3 şi 5 corzi, acordaţi în cel mai divers mod (cvintă, cvartă). Spre exemplu, lutierii germani recunoşteau cinci tipuri de contrabas. Cel mai mic - "Bier-bass", utilizat de muzicanţii crâşmari; alte tipuri de instrumente purtau denumirea în dependenţă de mărimea sa: cvartă, doime, treime, bas deplin.

La mijlocul secolului al XVIII-lea în Europa vehiculau instrumente de dimensiuni moderate, aşa numiţii contrabaşi camerali sau bisericeşti cu 3 corzi (*sol, re, la*). Francezii acordau aceşti başi la intervale de cvintă; englezii şi italienii – la intervale de cvintă. Acestea au fost instrumente de o sonoritate pură, însă nu puternică şi deosebită după timbru.

Posibilităţile depline ale instrumentului au fost demonstrate în mâinile marelui virtuoz Domenico Dragonetti (1763-1846), contrabasist şi compozitor italian, care a concertat cu diferite orchestre din Veneţia şi Londra, a interpretat în ansamblu cu L. Beethoven *Sonata pentru violoncel*, iar I. Haydn i-a consacrat un concert pentru corzi.

Istoria evoluţiei contrabasului european cunoaşte şi momente când, prin secolul al XVII-lea, lutierii erau pasionaţi de ideea confecţionării contrabasului de proporţii mari. Aceste năzuinţe uneori întreceau măsura. Se spune că au fost construite instrumente de dimensiuni gigantice. Astfel,

la 1615, în timpul serbărilor de la Drezda, la un contrabas de 4 metri executa un oarecare Rapotski din Krakov. La aceste tipuri de instrumente, de obicei, executau doi interpreţi, unul dintre care acţiona corzile, iar altul avea grijă să aplice corzile. Un reperezentant al acestor instrumente, *octavbasul tricordic* de 4 metri, confecţionat în 1855 de lutierul I. Villyon, este expus azi în Muzeul Conservatorului din Paris.

Contrabasul european (italian, francez, german) a fost răspândit spre secolul al XIX şi la alte popoare: unguri, chirghizi, turci, ruşi, români. Spre exemplu, la ruşi este utilizat contrabasul făcut după chipul *balalaicii*, în formă triunghiulară; contrabas după chipul *dombrei* (ghidjac-contrabas) – la uzbeci; la chirghizi – *caiac-contrabas* etc.

La valahi (moldoveni, români) până în secolul al XIX-lea era utilizat un fel de instrument de proporţii mari, făcut după chipul *cobzei populare*, însă fără segmente tonale (mensură), cu 3 şi 4 corzi şi arcuş, care producea sunete joase, cu numirea de *bas surd*. Instrumentul era utilizat în formaţiile lăutăreşti pentru executarea funcţiei basului. La *basul surd* se cânta cu arcuş, dar mai mult prin ciupirea corzilor sau lovirea ritmică a acestora, ca la *broancă* (violoncel).

În secolul al XX-lea pe teritoriul Basarabiei o largă arie de utilizare capătă formaţiile de instrumente populare ruse: *dombre, balalăici* şi *contrabaşi* de tipul acestora. Timp îndelungat în teritoriu convieţuiau deopotrivă *basul surd* (basul-cobză) şi *basul* dombră, basul-balalaică. Ultimele au păstrat mensura şi sunetul la ele se produce în exclusivitate prin ciupire.

Referindu-se la componenţa formaţiilor lăutăreşti din perioada istorică a secolului al XIX-lea şi, mai cu seamă, spre anul 1806, P. Brâncuşi relevă: "Două mandoline (cobze), două viori, un nai şi un fel de base surde compuneau toate resursele acestor abili executanţi" [P. Brâncuşi, 4, vol. II, p. 124].

Actualmente în formaţiile de muzică populară este utilizat, preponderent, contrabasul de tipul viorii, fapt care se explică prin creşterea nivelului profesionist de interpretare a muzicii folclorice şi creaţiilor scrise în caracter popular.

Evoluţia contrabasului contemporan nu a luat sfârşit, instrumentul persistă anumite modificări de ordin tehnic, mai ales, în rândul muzicanţilor populari.

Ergologia.

Accesorii[19] contrabasului sunt: *capul* (1), *cuiele* pentru întinderea corzilor (2), *gâtul* (3), *eclisa* superioară (4), *corzile Mi, La, Re, Sol* (5),

[19] vezi: *figura 69 b*

care pentru partida solistică se acordează, de obicei, la un ton mai sus sau strunele fiind substituite cu corzi mai subţiri, "solistice" (*Fa* diez, *Si, Mi, La*); două *efuri* pe placa de faţă (6); *căluşul* (7); *eclisa* inferioară (8); *tastiera* cu prăguleţul superior (9); *cordarul* (10) şi *fleşa* (11).

Arcuşul pentru contrabas este mai scurt, însă mai masiv decât cel al viorii şi violoncelului. El este constituit din: *bagheta* din lemn brazilian dur şi elastic (1); *şurubul* (2) confecţionat din lemn negru sau din metal; *regleta* (3), confercţionată din lemn negru; *smocul* de păr de cal (4) şi *capul* (5). Lungimea arcuşului este de circa 68-72 mm [vezi: *fig. 70*].

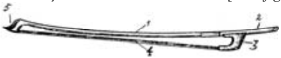


***Figura 70.* Arcuş**

Căluşul are formă de semicerc şi poate fi manevrat după dorinţa interpretului.

Contrabasul popular moldovenesc, confecţionat după tehnologia cobzei, are aceleaşi părţi componente ca ale contrabasului de tipul viorii.

Dimensiunile[20] accesoriilor de bază sunt: lungimea doagelor (7 la număr) – 1050 mm, lăţimea maximă – 150 mm, grosimea – 3-4 mm. Placa de rezonanţă de faţă are lungimea de 1030 mm, lăţimea maximă – 510 mm. Dimensiunile corzilor, gâtului, eclisei şi capului sunt identice cu cele ale contrabasului de tipul viorii.

Posibilităţile sonore.

Posibilităţile emoţional-expresive, timbrale de registre şi tehnice deosebite îi permit contrabasului a se afla în rând cu vioara, alto şi violoncelul. De menţionat că contrabasul, pe de o parte, este în stare să imită vocea umană, fiind înzestrat cu posibilităţi tehnice neaccesibile vocii, iar, pe de altă parte, el poate concura cu vioara deoarece dispune de sunete şi timbruri grave care lipsesc la vioară.

Contrabasului îi sunt proprii toate tipurile de articulaţii, utilizate la instrumentele cu corzi şi arcuş şi realizate cu procedee tehnice similare ale acestora: *legato, detache, marcato, pizzicato, spicatto, martele, tremolo, flageolet* (naturale şi artificiale) au la contrabas o sonoritate destul de agreabilă; acordurile (intervalele armonice de două sunete), vibrato, realizat cu falanga şi antebraţul.

Deoarece contrabasul în formaţiile de muzică populară îndeplineşte în exclusivitate funcţia basului, care nu cere o virtuozitate deosebită, interpreţii se mărginesc la un număr de 4-5 feluri de articulaţie: *legato, non legato, staccato, portato* şi *tremolo*.

[20] După I. Vizitiu

Acordarea corzilor se efectuează la intervale de cvartă.

Succesiunea acordării corzilor: se acordează struna de sus, apoi celelalte deschise după prima strună sau după flageoleţii naturali de octavă. La contrabasul popular se foloseşte, uneori, coarda a cincia, acordată la octavă.

Notele pentru contrabas se scriu ca şi pentru chitară cu o octavă mai sus decât sonoritatea reală (în cheia de bas sau tenor), pentru înlesnirea activităţii de scriere şi citire a textului de note muzicale.

Tehnica de execuţie.

Arcuşul la contrabas se ţine în mâna dreaptă în două feluri: 1) aidoma cum se ţine un creion în timpul scrisului; 2) prin cuprinderea mânerului cu toate degetele.

Digitaţia mâinii stângi poartă un caracter individual. Strunele se apasă, de obicei, cu trei degete, iar uneori şi cu degetul mare.

La instrument se cântă cu arcuş (*arco*) sau prin ciupirea corzilor (*pizzicato*).

Puterea sunetului, dinamica şi nuanţele *arco* depind de următorii factori:

a) pentru sunetele încordate, puternice se cere a acţiona corzile mai aproape de căluş, *sul ponticello*;

b) pentru sunetele liniştite şi moi arcuşul este deplasat spre tastieră, *sul tasto*;

c) nuanţele sunt direct proporţionale puterii de apăsare a arcuşului pe corzi;

d) intensitatea sunetului este determinată de viteza mişcării arcuşului şi îndeplinirea articulaţiei;

Toate acestea determină maniera emiterii sunetului şi timbrului, iar tehnica emiterii sunetului, la rândul său, este chintesenţa tehnicii integrale a interpretului.

Utilizarea şi repertoriul.

Contrabasul cunoaşte o arie de utilizare, care este de invidiat pentru alte instrumente muzicale, deoarece nici o formaţie instrumentală nu se poate manifesta deplin fără baza facturii armonice, adică fără sunetul fundamental al acestei construcţii sonore, care poartă numirea de bas cu sensul italian de registru grav.

De îndată cum a apărut basul surd în practicile muzicale populare orchestrale a făcut ca să fundamenteze şi să aprofundeze armura sonoră a acestora, aidoma unui gospodar grijuliu şi harnic.

De contrabas este nevoie în orice gen de muzică: 1) de salon – vals, menuet, polcă, tangou, cadril etc.; 2) populară: a) vocală – cântec, romanţă, baladă etc.; b) instrumentală – horă, sârbă, hostropăţ, geamparale, hangu, brâu, joc, bătută, ţigănească, bulgărească, rusească, drăgaica, capra, Ilenuţa, Catincuţa, coasa, corăgheasca, cibotăreasa, ciocârlia, morişca etc.

Perfecţionarea continuă a tehnicii interpretative la contrabas, propagarea acestui instrument deosebit după registrul sonor o datorăm, în primul rând, maeştrilor interpreţi, profesorilor, compozitorilor care au contribuit şi continuă să contribuie la făurirea imaginilor muzicale, inclusiv la contrabas.

Serafim Antropov-Manu, violncelist şi profesor (01.02.1913, Chişinău – 19.07.1988, Bucureşti). Studiează violoncelul cu Dimitrie Dinicu, interpretează în diferite orchestre, pregăteşte o pleiadă de violoncelişti recunoscuţi: Alexandru Guţu, Marin Cazacu, Andrei Sava, Mirel Iancovici, Ştefan Metz, Alexandru Moreşanu. Antropov-Manu S. a interpretat *Sonata pentru violoncel şi pian* de N. Buiucliu; *Sonata pentru violoncel şi pian* de A. Paşcanu ş.a.

Timofei Radu (02.06.1898, Chişinău – 16.06.1972), contrabasist de un rar simţ armonic al melosului popular, autodidact, este solist în diferite formaţii de muzică populară din Chişinău. Interpretul a fost în multe turnee internaţionale, i-a acompaniat pe A. Botoşanu, P. Zaharia, S. Lunchevici, V. Negruţi şi alţi instrumentişti remarcabili.

Alexei Vizir (1886, Odesa – 10.03.1952, Chişinău). A deprins a cânta la contrabas de la tatăl său, lăutar din partea locului. A interpretat în orchestrele din restaurante, orchestra de muzică populară de la Radio Chişinău (1944-1952).

Valentin Todorov (14.08.1924, Blagoevo, regiunea Odesa), a evoluat ca contrabasist în diferite orchestre. A întreprins turnee artistice ca solist contrabasist la Cernăuţi, Iaşi, Ismail, Odesa, Bălţi, Orhei şi alte oraşe.

Valentin Vilinciuc, contrabasist şi dirijor (28.02.1925, Chişinău), a aranjat melodii folclorice pentru orchestră şi a interpretat la contrabas în mai multe orchestre.

4.10.4. C ă u ş u l

Fr.: auget; germ.: Schopfkelle; engl.: ladle, dipper; grec.: săsoyea; bulg.: gadulka; rus.: godulca

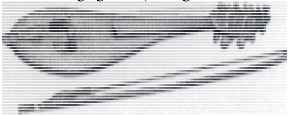


Figura 71. **Căuş**

Istoricul.

Căuşul este instrument muzical popular cu corzi şi arcuş de origine balcanică. Denumirea românească reflectă întocmai forma şi tehnologia de confecţionare a instrumentului, anume corp de lemn scobit, aidoma unui vas similar de lemn (metal) în formă de lingură mare, folosit pentru a lua cu el apa, făina sau grăunţele etc., numit în popor căuş. Naşterea instrumentului se pierde în trecutul îndepărtat al tracilor, populaţie străveche, care, locuind pe întinsurile balcanice spre secolul întâi din era noastră, era supusă regimului Imperiului Bizantin. La traci de pe teritoriul de sud al Bulgariei era vehiculat un instrument cu corzi burdonate şi arcuş. Numirile vechi dialectice ale instrumentului rudimentar confirmă ipoteza că instrumentul a avut până la epoca Renaşterii o arie largă de utilizare în diferite zone folclorice din Bulgaria (şesul dunărean, povârnişul Staro-Planin, Sredna-Gora, Podişul Traciei de sus etc.) cu diversele denumiri: *Kemance*[21]*, g'ola, Kopanka*[22]*, k'snak, Kişkil, gavaka*.

Atât denumirile bulgare enunţate, cât şi cele slave, şi cele de la noi (*ţibulcă*, *ţigulcă, căuş*) ţin, în mare măsură, de forma instrumentului. Însă instrumentul are şi alte denumiri, care se ascund în specificul sonor propriu-zis: *gadulca*, care este posibil să fi fost sinonimul cuvântului de origine slavonă *gusla*. Altă concluzie ipotetică ar fi aceea că *gadulca* provine de la instrumentul slav străvechi *gudoc*, cu 3-4 corzi şi arcuş din

[21] *Kemance*, numire care a derivat de la turcescul Kiemany, "un fel de vioară cu dosul bombat ca la mandolină pe care se cântă cu arcuşul" (Sulzer). Interferenţa numirilor a putut să aibă loc în secolul al XIV-lea când Bulgaria a fost supusă Imperiului Otoman.

[22] *Kopanka*, cuvânt de origine slavonă cu sensul de săpătură (kopanki – săpături), etimologic reflectă construcţia instrumentului, asemănător unei scobituri, săpături, văgăuni (numirea a putut fi preluată din slavona veche în secolul al VII-lea, odată cu aşezarea triburilor slave din Bulgaria). Semnificativ este că numirea de Copancă poartă o localitate sătească din sudul Moldovei, unde sunt localităţi populate compact cu bulgari.

lemn scobit, în formă ovală sau de pară, denumirea reflectând felul de emitere a sunetelor burdonate, isonice, monotone, bubuitoare; *g'ola* numire influenţată posibil de la caucazianul *ighil*, instrument cu două corzi şi arcuş, corpul scobit în formă elipsoidală.

Căuşul are o incluziune aproape totală de instrumente ca: *lira* balcană, *Liriţa*[23] slavilor de sud şi lira cretană [T. Alexandru].

În zona Bugeacului căuşul, gădulca bulgară a apărut odată cu migrarea şi stabilirea cu traiul aici a diferitelor triburi de turanici (bulgari, turanofoni, peceneji, cumani). În secolul VII-VIII e.n. turanofonii au adus cu sine căuşul găgăuzesc, instrument identic cu cel bulgăresc din localităţile Congaz, Copceac, Baurci, Başaima, Gaidar ş.a.

Ergologia.

Căuşul, gădulca este un instrument dintre cele mai elementare din familia cordofone. Corpul instrumentului reprezintă o bucată de lemn în formă de pară scobită cu cameră de rezonanţă ovală, gât şi cap cu cuie, toate formând un tot întreg al bucăţii de lemn monolit. Capul are forma unei frunze late, unei inimi. Corpul scobit este acoperit cu o placă din lemn, numită capac sau tavan, prevăzută cu două găuri de rezonanţă, aidoma a doi ochi mari. În partea inferioară a instrumentului se află cordarul mai numit dialectic: *kokalce, kiustek, rogce*. Între găurile de rezonanţă se află căluşul sau la bulgari numit magarenzeto. În partea inferioară a camerei de rezonanţă este un popic "popice" care se sprijină nu pe placa de rezonanţă, ci pe căluş.



***Figura 72.* Schema acustică a căuşului**

Cuiele (bulg.: *Civite, kleciki*) au o formă conică, în partea superioară prevăzute cu şurup. Arcuşul (bulg.: *Gudile, trokaci*) reprezintă o vargă încovoiată din lemn, pe care este întinsă o şuviţă de păr de cal. Dimensiunile instrumentului şi numărul corzilor au un caracter variat şi depind de interpretul cărui îi este destinat instrumentul, funcţia acestuia în practicile muzicale etc. Variantele de căuş utilizate în zona Bugeacului au următoarele dimensiuni (aproximative):

[23] *Liriţa*, diminutivul cuvântului lira; instrument popular slavilor de sud cu corzi şi arcuş, în formă de pară, din lemn scobit, cu acordaj de cvartă-cvintă. Instrumentul este înrudit cu gădulca bulgară şi este folosit pentru acompanierea dansatorilor

Înălţimea *corpului*	75-80 mm;
lungimea..	170-180 mm;
Lăţimea..	140-150 mm;
Gâtul în formă trapezoidală are la bază	54-55 mm;
Lungimea	120-130 mm;
Capul are în diametru	80 mm;
Grosimea	12 mm;
Placa de rezonanţă (capacul) este confecţionată din lemn de brad şi are grosimea	1,5-2 mm;
Corzile în trecut erau confecţionate din tendoane de animale, azi – din metal; numărul acestora variază de la 3 până la 12, cu lungimea	280-330 mm.

Posibilităţile sonore.

Instrumentul are ambitusul *la (re)* octava întâi – *re* octava a treia.

Acordajul nu este strict determinat. Astfel, în unele cazuri, prima şi a doua strună sunt acordate în octavă, iar struna a doua şi a treia în raport de cvintă sau cvartă. Mai rar este utilizată varianta: prima şi a doua strună acordate la interval de cvartă, iar a doua şi a treia – în secundă.

În primul caz melodia se execută pe prima şi a treia strună, în timp ce a doua strună este burdonată. În cazul al doilea melodia se execută pe prima şi a doua strună, iar struna a treia ţine isonul grav. În zona Bugeacului este utilizată mai frecvent gădulca (căuşul) cu 4 corzi acordate în felul următor: primele două corzi - la interval de octavă, a doua şi a treia - la interval de cvintă, iar a treia şi a patra – la interval de secundă. Astfel, primele două corzi sunt plasate pe acelaşi plan pentru a fi acţionate de arcuş concomitent. Notele pentru instrument se scriu în cheia de violină.

Căuşul (gădulca) are un sunet răguşit, bubuitor în registrul grav, iar în cel de mijloc – moale, luminos, vesel şi se contopeşte bine cu vocea umană. Sunetele burdonate amplifică mormăitul interpretului, produse concomitent cu sunetele melodice, fapt care face instrumentul inedit şi mult exotic în rândul reprezentanţilor categoriei cordofone.

Pentru căuş sunt caracteristice modalităţile de articulaţie: *legato, pizzicato, flageoletele*, care se execută asemănător ca la alte instrumente cu corzi şi arcuş.

Tehnica de execuţie.

Instrumentul se ţine în poziţie verticală, ca contrabasul, cu partea inferioară pusă pe genunchiul executantului. Mâna stângă este destinată pentru apăsarea corzilor, iar cea dreaptă – pentru a purta arcuşul pe corzi

în regiunea căluşului. Spre deosebire de alte instrumente cu arcuş, la căuş este manevrat nu arcuşul, ci corpul instrumentului. Astfel, pentru a trece cu arcuşul de pe o coardă pe alta, executantul manevrează corpul instrumentului. Posibilităţile tehnice ale arcuşului sunt reduse şi din cauza că la căuş lipsesc pe corp aşa numitele scobituri laterale (ex., vioara, violoncelul etc.).

Utilizarea şi repertoriul.

Căuşul este utilizat pentru executarea melodiilor de două tipuri: 1) instrumentale lente; 2) vocale de joc cu acompaniament instrumental şi de dans.

Prima grupă de melodii, prevăzute fără mensură, sunt interpretate, de obicei, în caracter *rubato* cu elemente de improvizaţie, de regulă, la auz. În melodiile cu cuvinte, executantul schimbă direcţia mişcării arcuşului la fiecare silabă, element caracteristic pentru tehnica de execuţie la acest instrument popular.

Grupa a doua de melodii se prezintă în practica interpretativă a instrumentului sub următoarele aspecte:

a) repetarea întocmai în factura căuşului a melodiilor vocale de horă (bulg.: *horo*);

b) repetarea în mod variat a *horelor* populare;

c) repetarea de mai multe ori a melodiei vocale (întocmai si cu elemente de improvizaţie) şi extinderea episoadelor instrumentale.

Căuşul nu şi-a pierdut popularitatea sa în rândul băştinaşilor din sudul Moldovei, continuând şi în ziua de azi să însoţească cu faimosul său timbru răguşitor cântăreţii vocali şi partiturile orchestrelor de muzică populară din partea locului. Mai mult decât atât, căuşul actualmente este un instrument de studiu muzical în şcolile cu profil artistic din raioanele populate compact de bulgari şi gagauzi.

R E Z U M A T

Muzica de toate genurile şi stilurile posibile în lumea exitenţialităţii spiritual-umane este de neânchipuit în absenţa *organelor* sonore, acelor fermecătoare unelte-instrumente muzicale care dau viaţă melodiilor şi armoniilor muzical-artistice de provenienţă populară şi academică. Nu există o mai semnificativă descoperire în istoria evoluţiei omenirii decât cea de inventare a instrumentelor muzicale, adică de creare a enigmaticelor evenimente legate de separarea vocii omului şi vocilor produse de alte organe sonore (trişcă, tobă, lăută, căuş, bucium etc.). În conformitate cu principiul diversităţii, omul a căutat să scoată sunete din oricare esenţă, astfel, obţinând un spectru instrumental destul de divers şi inedit după culoarea timbrală, ergologia şi posibilităţile interpretative ale fiecărei specie de instrumente muzicale.

Studiul de organologie reprezintă o lucrare care are drept scop sintetizarea şi aprofundarea cunoştinţelor ce se referă la provenienţa, calea evolutivă, caracteristicile acustice, particularităţile ergologice, aria de utilizare, repertoriul interpretat la instrumentele specifice zonei folclorice şi nominalizarea interpreţilor de ieri şi de azi, care au contribuit sau contribuie la prosperarea imaginii cultural-artistice a unui sau alt instrument muzical popular, fie de origine autohtonă, fie migrat de la alte popoare şi înscris eficient în peisajul muzicii naţionale.

Necătând la aceea că *organologia* s-a format ca ştiinţă muzicologică în spaţiul european acum un secol şi jumătate cu o largă gamă de probleme de natură strategică şi de o valenţă generalizatoare, este de menţionat că în sistemul valorilor sociale şi culturale ale unui anumit popor sau unui grup de popoare, există aspecte cu nuanţe mult specifice, cum ar fi, bunăoară, cele legate de denumirile instrumentului, migrarea, starea de ascensiune sau de izbelişte, ergofonia şi multe alte momente de paradigmă, care solicită o soluţionare destul de constructivă, bazată pe devezi, comparaţii şi suprapuneri, analiză exhaustivă, deşi nu fără a rata ocazia lansării unor enunţuri ipotetice care să ofere procesului de cercetare în domeniu continuitate şi tendinţe deziderativ-valorice.

În această ordine de idei, studiul de organologie, valorificând tezaurul instrumental din spaţiul folcloric al Moldovei, deschide noi orizonturi spre cunoaşterea, reintegrarea şi redimensionarea funcţiei social-culturale a acelui sau altui instrument mizical, fie în cadrul obiceiurilor şi datinilor populare, fie în cadrul studiului profesionis sau în cercul interpreţilor amatori. Tocmai de aceea, nădăjduim că lucrarea în cauză, va aduce beneficii cognitiv-dezvoltative atât profesorilor de muzică şi elevilor cadrului

gimnazial şi liceal, cât şi studenţilor, masteranzilor şi doctoranzilor din cadrul universitar.

Cititorul care nu dispune de studii muzicale speciale, dar fiind profund pasionat de acest domeniu, deasemenea, va găsi pe paginile studiului dat răspuns la multiple întrebări enigmatice, înaintate de viaţa culturală a societăţii contemporane.

Prin exemplificările de note, partituri, tablaturi, desene, scheme, tabele care vin să scoată în relief cât mai pregnant faţetele acelui sau altui instrument muzical (grup de instrumente), expuse în textul lucrării şi în anexe, am intenţionat să expunem într-un mod cât mai explicit aspectele legate de problema ergofoniei instrumentelor muzicale autohtone şi celora care s-au infiltrat în arealul folcloric şi fac faţă pe deplin rigorilor interpretativ-artistice ale muzicii populare ale neamului.

Studiul de organologie, deşi nu epuizează pe deplin problemele existente în cunoaşterea tezaurului instrumentelor muzicale populare din Moldova, totuşi aduce considerabile şi semnificative contribuţii la fundamentarea unui şir de poziţii care, indiscutabil, vor servi drept reper temeinic întru mobilizarea gândirii muzicale creative, în special, cu referire la dinamizarea şi eficientizarea proceselor cognitiv-muzicologice şi interpretativ-practice ale domeniului.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandru, T. *Folcloristică, Organologie, Muzicologie*. Bucureşti, 1980, 287 p.
2. Alexandru, T. *Instrumente muzicale ale poporului român*. Bucureşti, 1956.
3. Brâncuşi, P. *Muzica românească şi marile ei primeniri*. Editura: Lumina, Chişinău,1993, vol I, 310 p.
4. Brâncuşi, P. *Muzica românească şi marile ei primeniri*. Editura muzicală, Bucureşti, 1980, vol. II, 519 p.
5. Breazul, G. *Patrium Carmen – Contribuţii la studiul muzicii româneşti*. Craiova, 1941.
6. Buzilă, S. *Interpreţii din Moldova*. Editura: ARC. Chişinău. Lexicon enciclopedic (1460-1960) , 477 p.
7. Camilar, M. *Înmormântarea cu bucium – străveche datină bucovineană*. Revista *Datini*, 1997, nr. 1-2, p. 47-48.
8. Camilar, M. *Vioara populară – azi*. Revista *Datini*, 1998, nr. 4.
9. Cantemir, D. *Descrierea Moldovei*. Editura: Cartea Moldovenească. Chişinău, 1975, 215 p.
10. Chetraru, N., Racovici, N. *Comoara pârcălabului Gangur*. Editura: Cartea Moldovenească, Chişinău, 1976.
11. Cosma, V. *Lăutarii de ieri şi de azi*. Editura: Style. Bucureşti, 1926, 384 p. //Ediţia a II-a.
12. Diculescu, F. *Fluierul între legendă şi realitate*. Revista de Etnografie şi folclor, 1995. Tom 40, nr. 21.
13. Diculescu, F. *Fluierul cu dop – contribuţii la definirea acordajului* // Imagini şi performanţe în etnologia Românească. Editura: Ştiinţa, Chişinău,1992, p. 179-187.
14. Dron, I. *Mărturii arheologice, documente istorice şi urme topice privind unitatea şi continuitatea neamului românesc în sudul Basarabiei*. Revista Destin Românesc, 1998, nr. 1, An V, nr. 17, p. 3-12.
15. Ghilaş, V. *Cornul de semnalizare. Consemnări de organologie populară*. Revista de etnografie, 1997, nr. 1 (1), p. 70-72.
16. Ghilaş, V. *Cornul de semnalizare*. Revista de etnografie, 1994. Tom 39, nr. 1-7.
17. Ghilaş, V. *Timbrul în muzica instrumentală tradiţională de ansamblu*. Chişinău, 2001, 319 p.
18. Ghinoiu, I. *Obiceiuri populare de peste an.* Dicţionar. Editura: Fundaţiei culturale Române. Bucureşti, 1997.

19. Gâscă, N. *Tratat de teoria instrumentelor. Acustica muzicală, instrumentele de suflat.* Editura: Muzicală, Bucureşti, 1988, 190 p.
20. Herţea, I. *Fenomen la hotarul dintre vocal şi instrumental ("fifa" – tipul flautului român)* // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Moskova, 1988, 326 p., p. 217-219.
21. Herţea, I. *Cimpoiul şi diavolul*. Revista de etnografie şi folclor, 1994. Tom 39, nr. 1-2.
22. Hoërnbstel, E. Von şi Sax Curt. *Sistematica instrumentelor muzicale*. Traducere de I. Alender // Instrumentele muzicale şi muzica instrumentală. Moskova, 1987, partea I, p. 229.
23. Iovu, V. *Metodă de nai*. Chişinău, 1982.
24. Malarciuc, G. *Din moşi strămoşi*. Editura: Hyperion. Chişinău, 1990, 60 p.
25. Pascu, G. *Căi spre marea muzică*. Editura: Noel. Iaşi, 1997, 300 p.
26. Paşcanu, A. *Despre instrumentele muzicale*. Editura muzicală. Bucureşti, 1980, 167 p.// Ediţia a III-a.
27. Sava, I., Vartolomei, L. *Mica enciclopedie muzicală*. Editura: Ais. Craiova, 1997, 336 p.
28. Sîrbu, I. *Vioara şi meşterii ei de la origini până azi*. Editura: Porto-Franco. Galaţi, 1994, 583 p.
29. Vizitiu, I. *Instrumente muzicale populare moldoveneşti*. Editura: Literatura artistică, Chişinău,1979, 52 p.
30. Wuillermoz, E. *Istoire de la Musique* – Paris: Fayard, 1973, 623 p.
31. Беров, Л. *Молдавские народные музыкальные инструменты.* Издательство: Картеа молдовеняскэ. Кишинёв, 1964.
32. Визитиу, И. *Молдавские народные музыкальные инструменты*. Издательство: Литература артистикэ. Кишинэу, 1985, 263 р.
33. Котляров, Б. *О скрипичной культуре в Молдавии*. Кишинёв, 1955.
34. Котляров, Б. *Молдавские лэутары и их искусство*. Издательство: Сов. Композитор, 1989, 95 с.
35. Кузнецов, Л. *Акустика музыкальных инструментов*. Издательство: Сов. Композитор, 1989, 368 с.
36. Мирек, А. *Из истории аккордеона и баяна*. Москва, 1967.
37. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Издательство: Советская энциклопедия. Москва, 1991, 672 р.
38. Оськин, Ф. *К проблеме интерпретации археологического музыкального инструментария*. Москва, 1987 – 263 с., с. 148-157.
39. Усов, И. *Truba*. Издательство: Музыка. Москва, 1989, 64 р.
40. Черных, А. *Советское духовное инструментальное искусство*. Издательство: Советский композитор. Москва, 1989, 319 р.

C U P R I N S

ANEXĂ

I. Posibilitățile sonore ale instrumentelor muzicale

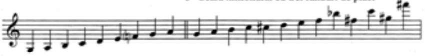
1 Scara xilofonului sopran 2 Scara xilofonului tenor



3 Scara xilofonului bas 4 Scara xilofonului cu două rânduri de plăci



5 Scara xilifonului cu trei rânduri de plăci





6. Scara drâmbei 7.



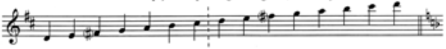
8 Scara timpanelor (în număr de trei)



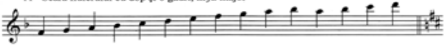
9 Scara fluierelor cu dop și fără dop (6 găuri digitale) în *do* major



10 Scara fluierelor fără dop și cu dop cu 6 găuri digitale, în *re* major



11 Scara fluierului cu dop și 6 găuri, în *fa* major



12 Tremolo legato la fluier: 13 Glissando la fluierele: 14 Glissando la intervale mari



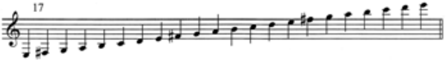
15 Scara cavalului cu dop, în *sol* major



16 Scările naiului:



17



18



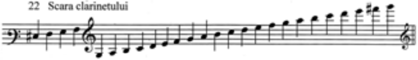
19 Scara cromatică a ocarinei



20 Scara diatonică a surlei 21 Scara cromatică a taragotei în *si* bemol



22 Scara clarinetului



23 Tremolo-ul la clarinet



24 Diapazonul tipurilor de saxofon:





25 Trilul la saxofon



26 Semnalele buciumului



27 Scara goarnei



28 Scara fanfarei



29 Pozițiile scării muzicale la trompetă



30 Pozițiile scării muzicale la trombonul cu culisă



31 Scara muzicuței în *do* major



32 Scara muzicuței cu sunete dublate



33 Partitura pentru muzicuțele: soprano, alto și bas



34 Acordurile formate la acordeon



35 Procedee de articulare la țiteră



36 Variante de acordare a corzilor cobzei



37 Scara chitării



38 Melizmele la țambal



39 Scara violoncelului



40 Flageoleți naturali la violoncel



41 Tremolo-ul la violoncel



Exemple de texte muzicale

Hora (fragment) Aranj. pt. xilofon (ţambal) şi acordeon

1


Căluşul (fragment) Aranj. pt. xilofon şi vioară

2


Bădişor cu calul sur (fragment) Aranj. pt. xilofon şi vioară

3


Ciobănaşul (fragment) Aranj. pt. xilofon şi acordeon

4


Zburdă iedul pe muncel Aranj. pt. xilofon şi pian

5


M-am pornit la Chişinău Aranj. pt. xilofon şi pian

6



Toba ariciului (fragment) I. Ţibulischi

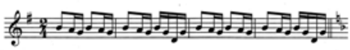
Aranj. pt. voce, xilofon, tobă şi bas

7



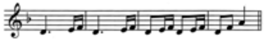
Kindia (fragment) Melodie executată la drâmbă

8



Melodie (fragment) Executată la drâmbă

9



Hangul (fragment) Executat la drâmbă

10



Melodie (fragment) executată la drâmbă

11



De scoaterea zestrei (fragment) executată la drâmbă

12



Ritmul dangătului clopotelor, executat înainte de vecernie la catedrala Sf. Nicolae (1791) din Bălţi

13



Andante din Simfonia do major (fragment) V. Zagorschi
Aranj. pt. flaut, viori cu surdină şi clopote

14



Clopoţelul (fragment) V. Rotaru
Aranj. pt. voce şi clopoţel

15



Sanie cu clopoţei (fragment) V. Agafonikov
Aranj. pt. pian şi clopoţel

16



Căruţă cu zurgălăi (fragment) A. Sokireanski
Aranj. pt. pian şi zurgălăi

17



Ciobăneasca (fragment) Aranj. pt. voce sau pian şi talangă

18



Bădişor cu calul sur (fragment) Aranj. pt. voce sau pian şi toacă

19



Colind (fragment) Aranj. pt. fluier şi toacă

20



Păpărudă Aranj. pt. voce şi toacă

21



Iţele Aranj. pt. acordeon şi toacă

22



Căluţul Aranj. pt. vioară sau acordeon şi toacă

23



Toccata re minor (fragment) I. Bach
Aranj. pt. orgă şi toacă

24



25 Jocul caprei (fragment) Melodie pop. caracteristică, aranj. pt. fluier şi capră



26 Capra Dans popular caracteristic, aranj. pt. vioară sau acordeon şi capră

Allegretto



27 Ploaia (fragment) Z. Teaci
Aranj. pt. acordeon sau chitară şi duruitoare

Moderato



28 Joc de nuntă Aranj. pt. vioară şi tobă



29 Vânătoarea D. Şostakovici
Aranj. pt. corn şi orchestră

Allegro



30 Basarabeasca (fragment) Ş. Neaga

Aranj. pt. buhai şi orchestră



31 Sârba (fragment) Aranj. pt. fluier în mi minor



32 De scoaterea zestrei

Aranj. pt. fluier în do major Aranj. pt. fluier în re major



27 Ploaia (fragment) Z. Tcaci

Aranj. pt. acordeon sau chitară şi duruitoare

Moderato



28 Joc de nuntă Aranj. pt. vioară şi tobă



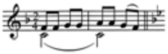
29 Vânătoarea D. Şostakovici

Aranj. pt. corn şi orchestră

Allegro



33 Cântec ciobănesc Aranj. pt. fluier dublu în re minor



Sârbă veche interpretată la fluier in B de Dumitru Crivăţ (1918, s. Frecăţei, Reni, Bugeac) înregistrată în 1974 de Ion Radu, profesor de acordeon la Colegiul de muzică din Bălţi.

33 a



Bună-i brânza din burduf (fragment)

34

Aranj. pt. fluier îngemânat



Brâu în bătăi Aranj. pt. nai

35



Hora interpretată la clarinet în do major de Gheorghe Costaglu (anul naşterii 1934, s. Frecăţei, Reni)

36



Ştefan Neaga Simfonia nr. 2, partea a II-a (fragment)
Solo la clarinet în si bemol

37



Semnalele cornului

38

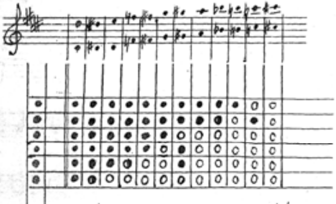


39 **Doina** — Iancu Perju

Andante

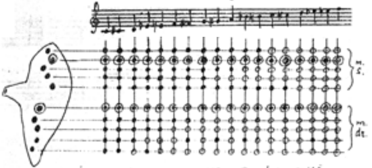


Tablatura fluierului moldovenesc în re major



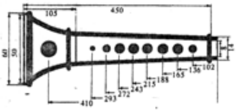
o descoperită, ◐ semidescoperită, ● acoperită.

Tablatura ocarinei soprano

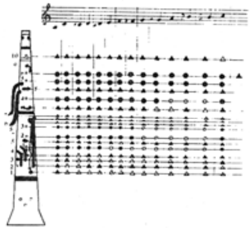


o - descoperită ; • - acoperită ; ◎ - descoperită
◉ - acoperită (pentru degetele mari); m. s. - mâna stângă ; m. dr. - mâna dreaptă.

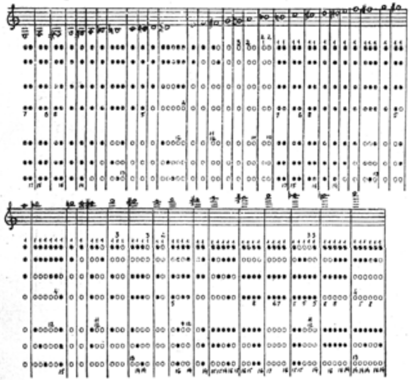
Tablatura surlei



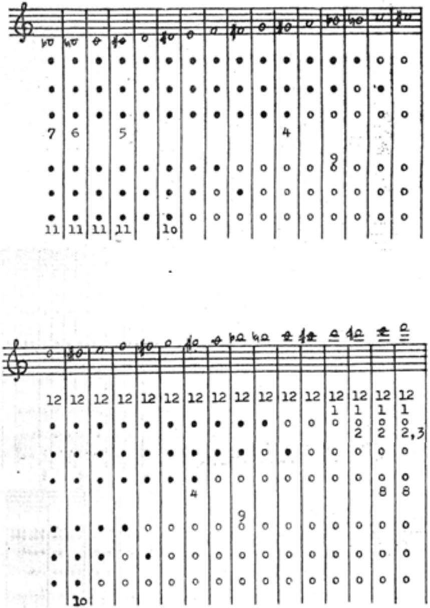
Tablatura taragoatei în si bemol



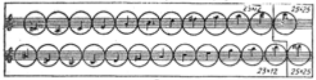
Tablatura clarinetului



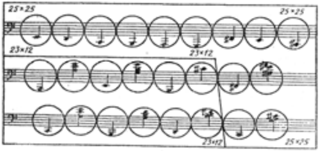
Tablatura saxofonului

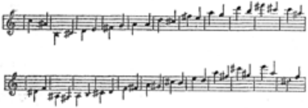


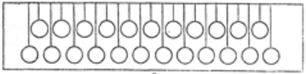
Tablatura Armonicii a) *hromka; b) Vienca.*



a







a

